دليـــل
الناقـد الأدبى

دكتــور

نبيــل راغــب

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

القاهرة

الكتـــــاب : دليل الناقد الأدبى
المــؤلــف : د / نبيل راغب
تاريخ النشـر : ١٩٩٨
رقـم الإيـداع : ٩٩٩٦ / ٩٨
الترقيم الدولى : I.S.B.N 977-215-355-6

الناشــــر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطـابـع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)
ت : ٣٥٤٢٠٧٩ فاكس ٣٥٥٤٣٢٤

التـوزيـــع : دار غريب ١، ٣ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة
ت : ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التســويق
والمعـرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحـاس مدينة نصـر - الدور الأول

مقدمة

يعانى الأدب بصفة عامة من ظاهرة لا تعانى منها الفنون الأخرى بالقدر نفسه. ذلك أن مادته الخام التى يستخدمها فى صياغة مختلف الأعمال الأدبية هى اللغة. واللغة بطبيعتها ملك للجميع بحكم أنها أداة الاتصال التى يستخدمها كل الناس بمختلف طبقاتهم وثقافاتهم فى حياتهم اليومية. وإذا كانت عمليتا الكتابة والقراءة لا يقدر عليهما سوى المتعلمين أو المثقفين، فإن الحديث والكلام لا علاقة لهما بالتعليم أو التثقيف، بل هما نشاط غريزى بحت، تفرضه طبيعة الحياة نفسها. هنا يجد الأديب نفسه فى موقف حساس وحرج، إذ أنه يشترك مع كل هؤلاء فى استخدام القراءة والكتابة والحديث والكلام فى حياته اليومية، كما أنه لايملك وسيلة أخرى كى يبدع بها فنه سواها. ولذلك فإن توضيح الغث من السمين، والمزيف من الأصيل فى مواجهة الجمهور يبدو أصعب فى مجال الأدب منه فى مجالات الفنون الأخرى التى تستخدم وسائل أخرى تبدو فيها أدوات العلم والصنعة أوضح.

ففى المجال الموسيقى مثلا لا يستطيع أى أحد ولوجه إلا إذا تمكن أولا من العلوم الموسيقية وأصول الصنعة فيها. قد تكون موهبته ضخمة أو محدودة أو هزيلة، لكن هذه قضية أخرى لأننا نتكلم عن الأصول والبدايات والأبجديات الضرورية لدخول الميدان. كذلك فى مجال السينما لا يمكن لأى أحد الاشتغال بها إلا إذا درس علومها بصفة عامة، ثم تخصص فى أحد فروعها مثل السيناريو أو المونتاج أو الإخراج أو الإنتاج .. إلخ . وبدون معرفة استخدام الأدوات والآلات السينمائية، والإلمام بالتطورات العلمية التى تطرأ عليها لن يجرؤ أحد على الادعاء بقدرته على الإنتاج فى هذا المجال.

وما ينطبق على مجالى الموسيقى والسينما، ينطبق بدرجات متفاوتة على الفنون الأخرى. أما الأدب فإن كل من يعرف القراءة والكتابة، ويستطيع الإمساك

بالقلم قد يظن فى نفسه أديباً كبيراً ومفكراً رائداً. وإذا كان يملك من الوسائل الشخصية والإمكانات المادية ما يمكنه من نشر أعماله وفرضها على الذوق العام، فإنه يستطيع الوصول بأعماله الهزيلة إلى الجمهور العادى الذى قد يتصور أنه من أعلام الحركة الأدبية المعاصرة، وخاصة فى غياب الحركة النقدية الواعية، والضوابط والمعايير والمقاييس والتقاليد التى تفرق بين الادعاء والأصالة، بين الضحالة والعمق، بين الهبوط والصعود. مما ينتج عنه اختلاط الحابل بالنابل فى مجال الأدب وإحساس الأديب الناضج الأصيل بالغربة والضياع.

وإذا كان الأدب يملك فى داخله قوة تصحيحية مرتبطة أساساً بالقيم الإنسانية والفكرية والجمالية الكامنة فى وعى الإنسان وعقله الباطن فى الوقت نفسه، بحيث يلفظ الغث والمزيف والتافه فى مسيرته التاريخية على مر العصور، فإن هذه القوة التصحيحية قد تقوم بوظيفتها الضرورية فى مرحلة متأخرة أكثر من اللازم، أو بعد أن يكون الأوان قد فات وقضى على أدباء واعدين تحت ضغوط الادعاء والزيف المتزايدة. صحيح أننا إذا قارنا ما خلده الأدب الإنسانى من أعمال أدبية رفيعة بما لفظه من أعمال تافهة هابطة على مر تاريخه، فسنجد أن الأعمال التافهة تزيد أضعافاً مضاعفة على الأعمال الأصيلة. ومع ذلك فإن ضرورة وجود حركة نقدية واعية معاصرة تكمن فى الإسراع بترسيخ الضوابط والمعايير، وتمهيد الطريق للأصالة الأدبية فى كل مظاهرها حتى لا تسيطر الاعتبارات الأخرى الوافدة من خارج ميدان الأدب على الأدب نفسه، وحتى لا تتشتت الجهود الأصيلة.

إن دور النقد الأدبى لا يقتصر على تحليل الأعمال الأدبية لمساعدة الجمهور على تذوقها والاستمتاع بها بأسلوب اكثر وعياً وعمقاً، بل يمتد ليشمل تأصيل التقاليد الأدبية، وإبراز الصلة العضوية بين الأدب وجمهوره حتى لا يدخل الأدباء فى طرق مسدودة أو دوائر مفرغة أو متاهات جانبية. لذلك فالناقد يساعد الأديب فى وضع يده عل نبض الجمهور الأصيل، ومن ثم ينتقل هذا النبض متجسداً وساخناً وحياً فى أعماله الأدبية. وفى الوقت نفسه فإن النقد الموضوعى الواعى يقف بالمرصاد لكل الدخلاء والمدعين والانتهازيين حتى لا يقحموا أنفسهم على المجال بكل قيمه الإنسانية والفكرية والجمالية التى لا يضعونها فى اعتبارهم لأنهم

لا يعلمون عنها شيئاً. فالنقد الموضوعى هو الحارس الأمين لكل إنجازات الأدب الإنسانى على مر عصوره، فهو يأخذ بيد الأديب الواعد الأصيل حتى يبلغ القمة، ويشهر سلاحه فى وجه المدعى الدخيل حتى يظل خارج الحدود.

وإذا نظرنا إلى وضع حركة النقد الأدبى فى مصر والعالم العربى، فإننا سنصاب بخيبة أمل شديدة. ذلك أن المدعين من النقاد يتيحون الفرصة للمدعين من الأدباء، والمحصلة النهائية تتمثل فى المزيد من الادعاء والتخبط والجهل. ويكفى أن ننصت إلى هؤلاء النقاد المدعين كى نكتشف من أول وهلة جهلهم الفاضح بألف باء النقد الموضوعى. فهم يستخدمون المصطلحات الأدبية فى غير محلها لإيهام القارئ أو المستمع بعلمهم الغزير وثقافتهم الواسعة. وبعضهم لا يعرف فى دنيا النقد سوى مصطلحات أدبية لا تزيد على ثلاثة أو أربعة، يستخدمها فى مواجهة أى عمل أدبى جديد بصرف النظر عما إذا كانت له علاقة بها أم لا تمت إليه بصلة.

وفى مواجهة كل هذا العبث والادعاء، كان من الضرورى إصدار «دليل الناقد الأدبى» هذا من أجل توعية جمهور المتذوقين بحقيقة المصطلحات المتداولة، وأصولها التاريخية، وتطورها من خلال أشكال فنية محددة ومتبلورة، وفلسفتها الإنسانية والفكرية التى منحتها شخصيتها المتميزة. وقد تم هذا من خلال الدراسات المركزة والموجزة التى تتابعت فى هذا الدليل بحيث يمكن للقارئ أو المشاهد أو المستمع أو المتذوق أن يلم بتقاليد الفن الأدبى الذى ينتمى إليه العمل الذى أمامه، وبذلك يتسع أفقه، وتزداد قدرته على التذوق والتقويم بنفسه، ويكون عندئذ يقظاً فى مواجهة أى ناقد مدعٍ يحاول وضعه موضع التلميذ الغر فى مواجهة الأستاذ العالم. فالتذوق الفنى للجميع وليس مقصوراً على النقاد وحدهم. بل يمكن أن يتحول المتذوق العادى إلى ناقد بمعنى الكلمة إذا ما ألم بمعظم المصطلحات والتقاليد والأشكال الأدبية من خلال قراءاته المستمرة واطلاعه النهم على آخر الإنجازات الأدبية.

كذلك فإن هذا الدليل موجه إلى الناقد الأدبى أيضاً حتى يكون بين يديه كلما تطلب عمله اللجوء إلى بعض التعريفات العلمية المحددة، أو المراحل التاريخية التى

ميزت الفن الأدبى الذى يعالجه، أو الأعلام الذين حددوا مساره وملامحه، ثم مقارنة كل هذا بالعمل الأدبى الجديد المطروح للتحليل النقدى حتى يبين الناقد للجمهور المدى الذى بلغه الإنجاز الأدبى الجديد ، وإلى أى حد استطاع توسيع رقعة التقاليد المرتبطة بهذا الفن الأدبى بصفة عامة. وإذا كانت الدراسات التى احتوى عليها هذا الدليل قد لجأت إلى التركيز والإيجاز لأنها وضعت فى اعتبارها القارئ العادى الذى قد يسأمه من كثرة التفصيلات والتفريعات، فإنه فى إمكان الناقد الذى يرغب فى المزيد من المعرفة الموسوعية أن يستعين بالمراجع الكلاسيكية وأمهات الكتب التى ورد ذكرها فى أخر الدليل، والتى اعتمد عليها الدليل أساساً فى استخراج مضمونه المرتبط بالأدب العالمى.

أما مضمونه المرتبط بالأدب العربى فقد استمده من قائمة المراجع العربية، بالإضافة إلى خبرة مؤلف الدليل العملية فى مجال النقد الأدبى فى العالم العربى، ودراساته المنشورة عن المذاهب الأدبية، ومعالم الأدب العالمى المعاصر، وإنجازات أدباء القرن العشرين، والتفسير العلمى للأدب وغيرها. ولذلك كان اهتمام الدليل بالأدب العربى الكلاسيكى والحديث قدر اهتمامه بالأدب العالمى وتطوره على مر العصور. فإذا كنا نواكب الأدب الإنسانى منذ قديم الزمان فى مجالات الشعر والملحمة والأسطورة وأدب الرحلات والترجمة والسيرة الذاتية، فإننا استفدنا بإنجازاته الحديثة علينا مثل المسرح والرواية والأدب الصحفى، وتمكنا من تأصيلها فى تربتنا الأدبية. لدرجة أن من يتابع حركتنا الأدبية اليوم قد يظن أن المسرح والرواية والمقالة فنون ادبية ضاربة فى تربة الأدب العربى العميق، وإذا لم تكن لديه الخلفية التاريخية التى تؤكد على سبيل المثال أن المسرح فى العالم العربى لا يزيد عمره على قرن واحد من الزمان، فى حين يحدد بعض النقاد عمر الرواية بما يزيد قليلا على نصف قرن.

ولعل من طموحات هذا الدليل إيجاد قنطرة تصل ما بين الحياة الأدبية الأكاديمية المنعزلة داخل أسوار المعاهد والجامعات، وبين الحياة الأدبية العامة التى نعيشها على صفحات الصحف، ومن خلال أجهزة الإعلام، وعلى منصات المسارح، وفى بطون الكتب. ذلك أن هذا الانفصال المفتعل يجنى على الدراسات الأدبية الأكاديمية التى تنعزل عن جذورها الحية فى تربة المجتمع،

وعلى الأعمال الأدبية الجادة التى تعانى بالفعل من تخبط النقاد ذوى الأفق الضيق والثقافة السطحية.

ولذلك يطمح مؤلف الدليل أن يساهم عمله هذا فى رفع درجة الوعى النقدى والأدبى والفنى عند الجمهور حتى لا يظل رهن إشارة من يسمون أنفسهم بالنقاد، ومع التزايد المطرد لدرجة الوعى فإن مظاهر الادعاء والزيف والسطحية ستتلاشى من تلقاء نفسها، وبذلك ترسخ الضوابط والمعايير والتقاليد والمقاييس فى مجال الأدب الذى لن يصبح عندئذ ميداناً مستباحاً لكل من هب ودب سواء من مدعى النقد أو مدعى الأدب.

د. نبيل راغب

(١)
أدب الأطفال

كانت الأساطير والحكايات الخيالية والخرافية نبعاً لا ينضب لمعظم الأدباء الذين اهتموا بالكتابة للأطفال، سواء فى مجال الشعر أو القصة أو المسرحية. فقد كانت القصص القديمة المحبوبة التى تنضوى تحت قائمة القصص الخرافية أو الفولكلورية، بمثابة عالم سحرى يجد فيه الأطفال أسعد لحظاتهم. وللتدليل على ذلك، يكفى أن نذكر قصصاً مثل «سندريللا»، و«أميرة الثلج الأبيض والأقزام السبعة»، و«الجمال النائم»، و«ذات الرداء الأحمر»، و«حكايات ألف ليلة وليلة»، و«نوادر جحا» وغيرها.

وتشكل أغلب الحكايات الأسطورية والحديثة التى تتناول أبطالاً كباراً، مادة خصبة لأدب الأطفال، ولاشك أن الغالبية العظمى، من جمهور الأطفال، من البنين والبنات، يعشقون البطولة. ولذلك أقبل كتاب أدب الأطفال على الغوص فى أعماق قصص البطولة، سواء الواقعية منها أو الخرافية، واستخرجوا منها شخصيات ومواقف وقصائد وقصصاً كانت مصدر ترويح وإلهام لأطفال العالم، برغم اختلاف بيئاتهم وثقافاتهم. ومع ذلك فليست كل القصائد والقصص الواقعية أو الخرافية تصلح لتكون مادة مناسبة لإبداع أدبى يخاطب الأطفال فى مختلف مراحلهم العمرية.

ومعظم أطفال العالم يغرمون بأبطال مثل جاسون ويوليسيس وروبين هود وسوبرمان وماركو بولو وكولومبس وسندباد والشاطر حسن وعنتر وغيرهم، عندما يقرأون عنهم فى أشعار أو قصص أو يشاهدونهم على منصة المسرح. وكذلك فإن قصص الرواد والمغامرين والمكتشفين فى شتى المجالات تمثل مصدراً رئيسياً لأشعار أو قصص أو مسرحيات تعليمية وتنويرية

للأطفال، خاصة عند الذين يتمتعون منهم بعقلية واقعية، وتتراوح أعمارهم بين التاسعة والثانية عشرة.

والعلاقة بين الأشعار والقصص والمسرحيات فى أدب الأطفال، علاقة عضوية حميمة، ذلك أن مسرحة الملاحم والقصص المعروفة بل وتحويلها إلى أفلام سينمائية وتليفزيونية، أسهل من التأليف الجديد، وأكثر استهواءً للأولاد والبنات عندما يرون على خشبة المسرح أو شاشة السينما أو التليفزيون أبطالهم المحبوبين الذين قرأوا عنهم بعين الخيال، وقد تجسدوا وصاروا بشراً من لحم ودم، يخوضون المغامرات، ويتورطون فى مواقف مثيرة، ويمرون على مناظر خلابة زاخرة باللون والضوء والموسيقى والرقص، وغير ذلك من عناصر العرض المسرحى أو السينمائى أو التليفزيونى. هنا يمكن للتأليف أن يلعُب دوراً حيوياً فى ابتكار مغامرات ومواقف مثيرة جديدة تماماً يمر بها هؤلاء الأبطال المحبوبون، لأن الاقتصار على مغامراتهم ومواقفهم المعروفة ربما يصيب الأطفال بالملل. فالبطل واحد ، لكن المغامرات متعددة ومختلفة ومتجددة دائماً.

وعلى الرغم من إمكان تتبع جذور أدب الأطفال إلى عدة قرون مضت، حتى ولو لم يكن يعرف بهذا الاصطلاح، إذ أنه تمثل فى قصص الحوريات وأغانى المهد وقصص ما قبل النوم، إلا أنه لم يقم بدور فعال حتى الآن، فى معالجة مشكلات عالمنا المعاصر، التى يجب على أطفال اليوم أن يكونوا على وعى بها بدرجة أو بأخرى، وذلك مثل مشكلة التفرقة الاجتماعية، والتمييز العنصرى أو الطائفى، والفهم الضيق للوطنية، والتعصب الأعمى لتوجه واحد، والعنف الجسدى والنفسى، والحرب والسلام، والإرهاب، والتلوث البيئى، وغيرها من المشكلات المتفاقمة فى العصر الحديث.

والأديب الذى يتصدى للكتابة للأطفال يحمل على عاتقه مهمة جليلة وصعبة ومعقدة، وتحتاج إلى قدرة ودراية من نوع خاص، إذ ينبغى له أن يكون غزير المعلومات والخبرات، ومتعمقاً فى سيكولوجية الطفل على مختلف مراحله العمرية، وغير ذلك من الأدوات والعناصر والمناهج التى تمكنه من عرض مضمونه الفكرى فى شكل أخاذ وقالب درامى جذاب، دون أن يفقد معناه الأساسى. فإذا كتب العمل القصصى أو المسرحى أو الشعرى أو السينمائى أو

التليفزيونى على مستوى الكبار، فلن يتأثر به الصغار، وإذا اتخذ شكلاً تعليمياً صريحاً، فإنه سيفقد القدرة على إقناعهم من خلال إثارة مشاعرهم وإعادة صياغة أفكارهم تجاهه. ولذلك يجب أن تصاغ الفكرة فى شكل فنى ممتع، يبرز القيم الحقيقية، دون أن يحاول التغرير بعواطف الأطفال أو يستهين بقدرتهم على الاستيعاب والتحليل والنقد.

وكلما كان أدب الأطفال مرتبطاً بالتراث الفنى الخلاق، كان قادراً على مواصلة التجدد والعطاء، وربط الأطفال بوجدان أمتهم، وذلك من خلال أشعار وقصص ومسرحيات وأفلام توقظ وعى الأطفال بالقيم والأفكار والمفاهيم والقضايا التى تتصل بمشكلات عالمهم المعاصر. ويستطيع أدب الأطفال الناضج أن يقوم بدور كبير فى فتح آفاق واسعة فى مجال الفكر المستنير، والمتجدد، والاستقلالى، حتى لو كان يستمد مادته من التراث الضارب بجذوره فى أغوار الماضى. فهذا الأدب الناضج يسد الطريق أمام قوالب القدامى التقليدية وتوجهاتهم التى يمكن أن تكون قد بليت بمرور الزمن، ويمنعها من التمكن من فكر الأطفال ووجدانهم.

وإذا كان التشويق عنصراً ضرورياً للأدب الذى يكتب للكبار، فإنه يصبح أكثر ضرورة للأدب الذى يكتب للأطفال. ولعل من أهم الدوافع لإثارة التشويق عند الأطفال هو إشعارهم بالتعاطف مع شخصية أو أكثر. فإذا لم يهتم الأطفال بما سيحدث لأية شخصية، فلن يكون ثمة تشويق. فالأطفال يشعرون بالتعاطف مع شخص لحقت به إهانة لا يستحقها، أو شخص سلبه الآخرون حقه الطبيعى الذى لابد أن يسعى حثيثاً لاستعادته. ذلك أن عنصر التشويق يصدر دائماً عن إثارة المشاعر والعواطف، فسندريللا وأميرة الثلج الأبيض، مثلاً، قد تم حرمانهما من حقهما فى بيتيهما، واضطرت كل منهما للعمل خادمة فى الوقت الذى كان يجب أن تنعم بالسعادة والرعاية والدفء فى أسرتها، وبالتالى فإن الأطفال يأسون لحالهما، ويشتعلون شوقاً لرؤيتهما وهما تنعمان بالسعادة التى تستحقانها.

والقصة أو المسرحية التى لا تثير التشويق لدى الأطفال لا يمكن أن تعتبر عملاً فنياً، فالأديب لابد أن يضفى شيئاً حتى يزيد لهفة الأطفال إلى ما سوف تتمخض عنه الأحداث. وهذا لا يعنى أن يترك الأديب جمهوره من الأطفال جاهلاً

بما سيحدث لشخصيات القصة أو المسرحية، بل عليه أن يُطلع القراء أو المشاهدين بالتدريج على ما خفى من أحداث وما غمض من مواقف. ويأتى التشويق فى هذه الحالة من رغبة جمهور الأطفال فى معرفة ما سيكون عليه وقع مثل هذه الأحداث أو المواقف على الشخصيات حين تعلم بها.

وإذا كان البناء الدرامى المحكم ضرورة لا يمكن تجاهلها فى أدب الكبار، فإنه يبدو أكثر إلحاحاً فى أدب الأطفال الذين يميلون إلى متابعة ما يجرى من أحداث، قد يحبسون أنفاسهم من أجل استيعابها، ولا تستهويهم الحوارات الطويلة والفقرات أوالمواقف التى تطرح فيها القضايا الفكرية والفلسفية الجديرة بالتحليل والجدل. ولذلك يتحتم على كل موقف أو حدث أو مشهد أن يسهم بنصيب ملحوظ فى تطوير القصة أو المسرحية، ويرتفع بدرجة اهتمام الأطفال ويزيد متعتهم.

وتتنوع وظيفة هذه الأحداث من موقف إلى آخر: فهناك أحداث تمهد لموضوع القصة أو المسرحية، وأخرى لدفع الأحداث، وغيرها لتطوير الشخصيات، وهكذا. وحتى الأحداث التى قد يستحدثها المؤلف للربط بين موقف وآخر، لا ينبغى إطلاقا أن تكون مجرد حشو، لأنها مربوطة ربطاً منطقياً وعضوياً بالموقف السابق؛ كى يؤدى بطريقة طبيعية إلى الموقف اللاحق. فليس هناك حدث خارج نطاق الحبكة التى تشكل العمود الفقرى لجسم القصة أو المسرحية. وهناك الأحداث التى يكتفى بالإشارة إليها على لسان المؤلف أو الشخصيات دون تجسيدها أو تفصيلها أو عرضها. ولاشك أن التفرقة بين الأحداث التى يكتفى بالإشارة التقريرية إليها وبين الأحداث الدرامية الأساسية التى ينبغى تجسيدها وعرض كل تفاصيلها ودلالاتها، أمر يحتاج إلى دقة بالغة ودراية عميقة بسيكولوجية الأطفال وبأسرار الإبداع الأدبى فى الوقت نفسه، ذلك أن مرور المؤلف مر الكرام على حدث أساسى أو مشهد مهم، قد يجعل الطفل يشعر وكأنه قد غُرِّر به، وذلك لحرمانه من متعة كان يتوق إليها: فمثلاً إذا حذف المؤلف التجسيد التفصيلى للمشهد الذى تجرب فيه سندريلا الحذاء الزجاجى، أو الذى تصحو فيه أميرة الجمال النائم على قبلة خطيبها، أو الذى يدخل فيه على بابا لأول مرة المغارة، وتقع عيناه على الكنوز والمجوهرات ... إلخ، واكتفى هذا المؤلف بالإشارة إليه، فإنه

يضيع على الأطفال واحدة من أهم المتع التى يمارسونها أو يتوقعونها، كما يضيع عليهم نقطة تحول تحمل فى طياتها الكثير من المعانى والدلالات والإيحاءات.

من هنا كان الدور الحيوى الذى تلعبه نقطة الذروة فى أدب الأطفال. فهذه النقطة هى أهم جزء فى القصة أو المسرحية سواء أكانت فى نهايتها أم قبل النهاية بقليل، سواء أكانت فى مشهد سردى أم وصفى أم حوارى ... إلخ. ومن الطبيعى أن تختلف طبيعة الذروة من عمل إلى آخر، ولكن الذروة بطبيعتها تكون مصحوبة بمفاجآت حافلة بالإثارة، ويفترض فيها أن تهز أقوى المشاعر عند الأطفال، وإن كانت درجة الإثارة تختلف بطبيعة الحال من طفل لآخر، وعادة ما تنبع نقطة الذروة من احتدام الأزمة وتعقدها حين يبلغ التشويق أعلى درجاته، فهناك قرار ما لابد من اتخاذه على الفور، وقد يكون هذا القرار أعلى قمة فى أحداث القصة أو المسرحية، وقد يؤدى إلى نقطة أكثر ارتفاعاً، لكنه يظل نقطة التحول الرئيسية.

وإذا كانت جذور أدب الأطفال تكمن فى الأساطير وقصص الخرافة والحوريات، فإنه من الصعب تحديد بداية تاريخية مقننة له، وإن كان الكاتب الدانماركى هانز كريستيان أندرسون (١٨٠٥ - ١٨٧٥) يعد الأب الشرعى لهذا الفن، وذلك من خلال ١٦٨ قصة أرسى بها التقاليد الأدبية التى أنارت الطريق لمن جاد بعده من الكُتّاب والأدباء، لكن يبدو أن التبلور الفعلى لأدب الأطفال بدأ فى رحاب المسرح، وخاصة أن أندرسون نفسه بدأ حياته بالتمثيل والغناء فى المسرح الملكى فى كوبنهاجن. ومن الواضح أن خبرته المسرحية هى التى أوحت إليه بقصصه التى عشقها معظم أطفال العالم فيما بعد. وهى القصص التى استمد ملامح شخصياتها من أصدقائه وخصومه على حد سواء. وقد تميزت قصصه ببساطة زاخرة بالبراءة والصفاء، فى حين تميز بعضها الآخر ببناء مركب وحبكة معقدة لاقت قبولاً كبيراً لدى البالغين والكبار من القراء.

أما بداية مسرح الأطفال، فكانت فى عام ١٧٨٤ على وجه التحديد حين قدمت أول مسرحية كتبت وعرضت خصيصاً للأطفال على خشبة مسرح جميل جذاب فى ضيعة بالقرب من باريس يملكها دوق شارتر. لكن جمهور النظارة كان من صفوة القوم، من بينهم الدوق وزوجته ولفيف من أصدقائهم من القصر الملكى، والرسام والمصور الشهير دافيد، وعدد من العائلات الأرستقراطية فى المنطقة وأبناء الضيعة، وكان عدد الكبار من النظارة يفوق عدد الأطفال.

وكان العرض المسرحى يتكون من ثلاث فقرات، الأولى عبارة عن مشهد يلفه الضباب لثلاثة أشخاص يؤدون حركات تعبيرية صامتة (بانتوميم) خلف ستار من النسيج الرقيق. أما القصة فتروى عذاب سايكى نتيجة لغيرة فينوس مع عزف مصاحب على قيثارتين. أما الفقرة الثانية فى العرض المسرحى فكانت مسرحية «المسافر» التى قام بالأدوار الثلاثة فيها أبناء دوق شارتر، وقد أصبح أحدهم فيما بعد الملك لويس فيليب. وهى مسرحية قصيرة من فصل واحد، تجمع بين المثل الإنسانية العليا والقيم الدينية والروحية المستوحاة من القصص التى وردت فى الإنجيل. أما الفقرة الثالثة والأخيرة فى هذه الليلة المسرحية، فكانت مسرحية «عاقبة الفضول» التى تجسد المشكلات والمتاعب التى يجرها الفضولى على نفسه وعلى الآخرين. ولذلك فهى مسرحية أخلاقية صريحة إلى حد كبير، تحصن الأطفال على ألا يدسوا أنوفهم فيما لا يعنيهم. ويدور مضمونها حول هيلين، الابنة الصغرى لربة البيت التى لا يعيبها سوى التطفل على شئون الآخرين، والذى يدفعها دفعاً إلى كشف السر الذى تخفيه عنها أمها وأختها، فتجمع كل ما يصل إلى سمعها، وتؤلف منه قصة كاملة بمساعدة روز ابنة البستانى ذات الخيال الواسع، ونظراً لجهلها بمدى خطورة السر الذى تكشفه فإنها تكاد تعرض أسرتها للدمار وذلك بالإفضاء به إلى الشخص الذى تحاول أمها وأختها إخفاءه عنه. وتنتهى المسرحية بتوبة هيلين وصفح أمها عنها، قبل أن تقع المأساة وتفضى بالسر الرهيب دون أن تدرى.

وكانت مؤلفة هذه المسرحيات هى مدام دى جينليس ذات المواهب المتعددة، فهى موسيقية وممثلة أيضاً. وكانت نظرياتها التربوية والفنية سابقة لعصرها، بحيث يمكن اعتبارها رائدة لمسرح الأطفال ولوسائل التعليم والتربية التقدمية، فقد ألفت الكتب المدرسية لعدم رضائها – بل رفضها – لمضمون الكتب المتداولة فى ذلك العصر. كذلك كان إيمانها لا يتزعزع بالدور الذى يلعبه الأدب المسرحى فى فتح مجالات واسعة للتربية الناضجة والتوجه الأخلاقى دون وعظ أو إرشاد مباشر قد يرفضه الأطفال. ومن هنا كانت كتابتها لسلسلة كاملة من المسرحيات للأطفال، نشرتها خلال عامى ١٧٧٩ و١٧٨٠ فى أربعة مجلدات بعنوان «مسرح التعليم». وكان بعضها مقتبساً من قصص الإنجيل مثل «هاجر فى الصحراء».

أما التوجهات الأخلاقية التى تتميز بها هذه المسرحيات فتتضح من بعض العناوين مثل «الطفل المدلل» ، «أخطار العالم» ، «الأعداء الكرام» ، «الأصدقاء المزيفون» ، «الرجل العاقل» ... إلخ.

وقد تأثرت مدام ستيفانى دى جينليس بآراء صديقها الحميم جان جاك روسو، خاصة فى كتابيه «إميل» و«بحث فى التربية» ، ووضح هذا التأثر فى مؤلفاتها وآرائها فى التربية والتعليم، وفى مسرحياتها التى تبلور حقوق الطفل وترى فى الأطفال أفراداً مستقلين، وبالتالى تحتم دراسة حاجاتهم العقلية والروحية بمنتهى الاهتمام والعناية. ولهذا انشأت مسرحاً سهل الحمل، حتى يتيسر إقامته فى أية قاعة كبيرة ليعرضوا عليه مشاهد تاريخية وأسطورية، ثم تناقش من لم يشترك فى التمثيل من الأطفال فى الموضوعات والأفكار التى عرضتها المسرحية عليهم، فقد كانت تؤمن أن تسلية الأطفال لابد أن تنطوى على فائدة فكرية وتربوية لهم.

ومن الواضح أن التقاليد التى وضعتها ستيفانى دى جينليس فى مجال مسرح الأطفال، والتى رسخها هانز كريستيان أندرسون فى قصص الأطفال، كانت العلامات الهادية فى الطريق الذى شقه مؤلفو أدب الأطفال بعد ذلك فى مختلف بقاع العالم. فقد أصبح هذا الأدب يهدف أساساً إلى الامتاع، وصياغة المشاعر، وتنشيط الخيال، وتمكين الأطفال من استيعاب حقائق الحياة والتعامل مع الأشخاص والمواقف التى يمرون بها، دون توجيه مباشر أو وعظ أو إرشاد، وكذلك إدراك السلوك الإنسانى الفاضل ،وحفزهم على الإبداع والابتكار والتجديد وتحمل المسئولية، وكشف مواطن الصواب والخطأ فى الحياة. ولذلك فإن عناصر التربية والتعليم المستمدة من الأعمال الفنية والأدبية قد تفوق، فى خصوبتها وتعددها وغزارتها وجاذبيتها، العناصر الموجودة فى الكتب والمناهج الدراسية.

وقد أصبح أدب الأطفال من الأنواع الأدبية الراسخة التى تفرد لها دول الحضارة أجهزتها الإعلامية، وتشجعها بكل الوسائل الممكنة، ذلك أن بناء الإنسان لابد أن يبدأ ببناء الطفل. ولقد كانت مصر رائدة فى هذا المجال بالنسبة للدول العربية، وذلك من خلال إنجازات كامل كيلانى، وأحمد نجيب، ويعقوب الشارونى، وعبدالتواب يوسف، وسمير عبدالباقى وغيرهم. لكن لا تزال المواد

الأجنبية الموجهة للأطفال فى المنطقة العربية طاغية تماماً على المواد العربية التى غالباً ما تكون هزيلة كماً وكيفاً. وليست كل المواد الأجنبية تناسب أطفالنا، مما يحتم الدقة الشديدة فى مجال الاختيار والانتقاء، حتى لا يتشربوا قيماً وتقاليد قد تؤدى بهم إلى التشتت والصراع والتناقض والضياع؛ مما يؤثر بالتالى على البنية الأساسية للمجتمع. وهذه ليست دعوة إلى الانغلاق على الذات، بل هى دعوة لفتح كل نوافذ الأطفال على الأدب الإنسانى الراقى فى كل بقاعه، بحيث يشكل رافداً متدفقاً يثرى أدب الأطفال فى المنطقة العربية، ويوحى إليه بفتح آفاق محلية جديدة.

من هنا كانت ضرورة الإعداد العلمى والفكرى والفنى لمن يتصدون لكتابة أدب الأطفال، فلا يكفى أن يسعوا إلى إرضاء الأطفال بتسليتهم أو إثارتهم، أو إرشادهم بطريقة مباشرة فجة، فالكتابة للأطفال أصعب بمراحل من الكتابة للكبار، فهى تتطلب منهم دراية عميقة وشاملة بتقنيات الكتابة، والإخراج، ذات مواصفات معينة، حتى تستطيع أن تتسلل فى يسر وتلقائية سواء فى وجدان الطفل أو عقله، فلا يشعر بأية حواجز مصطنعة بين عناصر التسلية والإثارة وبين عناصر التعليم والتربية، بل يجد نفسه فى مواجهة تجربة مثيرة ومشوقة يستمتع بها، وفى الوقت نفسه تفتح ذهنه على أفكار وقيم وآفاق تجعله يرى المجتمع والحياة فى ضوء جديد ، ومن زاوية أكثر عمقاً، ذلك أن الدور الذى يلعبه الأدب فى حياة الطفل لا يقل فى خطورته وعمق تأثيره عن الدور الذى تلعبه الأسرة والمدرسة فهو ا لوسيلة الفريدة التى تحيل عملية التربية والتعليم إلى متعة متجددة لا يملها الطفل أبداً.

* * *

(٢)
أدب الرحلات

كانت البدايات الأولى لأدب الرحلات فى الانطباعات والملاحظات التى سجلها الرحالة الأول فى رحلاتهم ومغامراتهم المختلفة. وغالباً ما كانت هذه الملاحظات على شكل مواقف أو «حواديت» تنقل شفاهة من لسان إلى آخر دون مسئولية محددة عن السرد. وبمرور الوقت تحولت هذه «الحواديت» البدائية إلى نوع من الأدب الذى يحمل سمات مميزة يعرف بها بين جماهير القراء. وكان إبحار الرحالة على ظهر سفينة أو تعلقه بلوح خشبى لسفينة غارقة، قذف به إلى شواطئ مجهولة بداية تقليدية لأدب الرحلات فى عهوده الأولى. وكان المقصود بهذه الملاحظات والتسجيلات للرحلات الشخصية تقديم نوع عام جداً من المرشد الجغرافى أو الخرائط مثل تلك التى وصلت إلينا من رحلات المغامرين فى أيام الإمبراطورية الرومانية، أو دليل ساحلى أو إرشادات للإبحار فى المناطق الآمنة، أو كتب ألفت خصيصاً لوصف الملامح الجغرافية مثل كتاب بوزانايس «جولة فى بلاد الإغريق» الذى كتبه فى عام ١٧٣ بعد الميلاد، والذى ترك بصماته واضحة على أدب الرحلات حتى يومنا هذا.

وبمرور الزمن تطور أدب الرحلات وتحول الوصف السردى للرحلات من مجرد حشد لمعلومات متناثرة إلى معرفة متسقة مرسومة. ولذلك اعتبر هيرودوت أبا لأدب الرحلات كما أنه أبو التاريخ، فقد استقى من رحلاته الطويلة العريضة فى بلاد الإغريق مسحاً وصفياً شاملاً لها، ومن ثم استطاع تقديم عرضه العظيم للتاريخ فى عام ٤٢٥ قبل الميلاد. ولم يسع إلى الوصف التفصيلى لرحلاته بل اكتفى بالتركيز على النتائج التى أنشأت علم الجغرافيا بالتالى. وهو نفس المنهج الذى اتبعه سترابو فى كتابه «الجغرافيا» عام ٢٠ قبل الميلاد، والذى

وصف فيه عالم البحر الأبيض المتوسط من خلال رحلاته فى المنطقة. كما أن بطليموس قام بتأليف أطلسه الشهير فى عام ١٥٠ بعد الميلاد من سجلات الرحالة الذين لم نعرفهم بصفة شخصية، لكن الأطلس يتضمن بداهة جهود هؤلاء الرحالة والرواد.

أما سجلات الرحالة فواضحة وضوحاً مباشراً فى كتاب إكسينفون الذى ألفه عام ٣٧١ قبل الميلاد تحت عنوان «أنا بيزيس»، والذى وضع به التقاليد الأدبية لأدب الرحلات بحيث جمع بين أمانة الوصف الذى قدمه الرحالة والقيمة الفنية التى تتخطى حدود السرد المباشر. فكما أنه يقدم وصفاً واقعياً حقيقياً أصيلاً، فإنه يجسد رحلة ذات أهمية تاريخية تمثلت فى زحف جيش المرتزقة إلى ميدان المعركة ثم العودة الطويلة المملة منه.وكأن اكسينفون قد أراد بهذا أن يكون أول مراسل حربى فى التاريخ. وبالإضافة إلى هذا فإن للكتاب قيمة جغرافية لا يمكن تجاهلها، ذلك أنه يقدم بانوراما جغرافية لحدود العالم الإغريقى التى كانت تمتد من بابيلون إلى بيزنطة. وأخيراً فإنه كتب بأسلوب فنى يجمع بين القدرة الفكرية والعقلية على الملاحظة، وبين النبض العاطفى الذى يشعر به الكاتب تجاه الأحداث والمواقف مما يدخله عالم الأدب من أوسع أبوابه.

وفى العصور الوسطى أخذ أدب الرحلات شكلاً تقليدياً وقالباً محفوظاً وخاصة الكتب التى ألفت كمرشد إلى الأراضى المقدسة. وكان من أشهر كتب الرحلات التى كتبت فى تلك المرحلة كتاب «المليون» الذى كتبه ماركو بولو فى عام ١٢٩٩، والذى قدم فيه اكتشافاً جديداً للقارة الآسيوية. كذلك فإن من أكثر الأعمال الشعبية إبهاراً فى هذا المجال، تلك التى استقاها السيرجون مانديفيل عام ١٣٦٥ من رحلاته فى بلاد المشرق، فهى تجمع بين الجغرافية الوصفية والأدب الأصيل. لكن السرد الوصفى المباشر للرحلات لم يكشف عن وجهه بصراحة. ولم تقدم ملاحم النرويج وسجلات الحروب الصليبية شيئا ذا قيمة سواء فى مجال أدب الرحلات أو فى وصف الشعوب والبلاد الأجنبية.

وفى عام ١٢٥٥ قدم الراهب وليام رابرك من بلاد الفلاندرز تقريراً زاخراً بالحيوية عن مهمته المثيرة فى بلاط حاكم التتار فى أواسط آسيا، وبعد ذلك بقرن من الزمان قدم ابن بطوطة سرده الرائع فى عام ١٣٥٥ لرحلته التى اخترق بها

العالم الإسلامى من فيز إلى سمرقند وزانزبار، ونظراً لريادة العرب والمسلمين فى مجال أدب الرحلات فسنفرد الجزء الأخير من هذه الدراسة لإنجازاتهم الرائعة.

وفى عصر النهضة؛ عصر الاكتشافات العظمى المستمرة والمتواصلة، أصبح أدب الرحلات نوعا أدبيا متميزاً وله جمهوره من القراء. ولم يفصل الكتاب بين الوصف الجغرافى للرحلات وبين السرد القصصى لها. وكان هذا نتيجة طبيعية للاكتشافات العلمية والفنية الجديدة، وللإمكانات الضخمة التى قدمها اكتشاف آلة الطباعة، ولسيل كتب الرحلات الذى بدأ ولم ينحسر. ولكن أدب الرحلات فى تلك الحقبة الحاسمة لم يخرج عن كونه تقريراً عن رحلة معينة، وذلك مهما تعددت أنواع هذه الرحلات وأشكال التقارير السردية. ومنذ عصر النهضة أصبحت أية رحلة ذات أهمية عسكرية، أو بحرية، أو دبلوماسية، أو تجارية، أو علمية، فى حاجة إلى تقرير يسجل تفاصيلها ونتائجها. وعندما يكون لهذا التقرير دلالة اجتماعية تثير اهتمام المواطنين العاديين فإنه ينشر؛ وخاصة أن مفكرى عصر النهضة وروادها كانوا يؤمنون بأن أهمية هذه التقارير لا تكمن فقط فى أنها تقدم الجوانب المتعددة للتاريخ الإنسانى أو الأبعاد المثيرة للعجائب المكتشفة حديثا فحسب، بل منحت دفعات نحو الاكتشاف الكامل والمؤكد للعالم .

وقد أكدت الجمعية الملكية الإنجليزية القيمة العلمية لهذه التقارير عندما نشرت فى عام ١٦٦٦ دراستها عن «توجيهات لرجال البحر فى رحلاتهم البعيدة» . وفيها منهج مجدد يساعدهم على تسجيل ملاحظاتهم. وبمرور الزمن تضاعفت وتكدست الأعمال التى تقع تحت بند أدب الرحلات، مروراً بالسجلات الكشفية التى قام بها أنسون وكوك فى القرن الثامن عشر، ووصولا إلى الأعمال الموسوعية التى قام بها شركاء كثيرون فى البعثات العلمية الشهيرة منذ أيام هامبولت.وقد تجلت ا لوحدة العضوية بين الكشف العلمى والقيمة الأدبية، بين العقل البارد والعاطفة الساخنة فى هذه الكتابات .

لكن لا يعنى هذا أن كل ما كتب فى هذا المجال ينتمى إلى أدب الرحلات، فليس كل وثيقة أو تسجيل بمثابة أدب رحلات. وخاصة أن أدب الرحلات لم يتمتع بالشخصية المحددة المتبلورة التى تتمتع بها الأنواع الأخرى من الأدب. إذ أن هناك

ثلاث ثغرات يمكن أن تهدد كيانه من حين لآخر. فيمكن أن يكون مغرقا فى التسجيل الواقعى أو التخصص التكنيكى. والثغرة الثانية تتمثل فى أن الرحالة ليسوا بالضرورة كتاباً وأدباء، ومن الممكن ألا يلحظوا ظواهر مهمة جديرة بالتسجيل، أو إذا سجلوها فإنهم يكتبونها بأسلوب ردئ غير منظم وغير متسق يمكن أن يفقدها الكثير من البناء الفكرى والجمال الفنى. ويشكل ماجلان ودريك مثلين صارخين على هذا الأسلوب الردئ، كما يشكل كابوت والمستكشفون البرتغاليون نموذجاً للرحلات التى لم تسجل على الإطلاق. وهكذا يضطر الدارسون لأدب الرحلات إلى عدم الاعتماد على اليوميات الفعلية لرحالة عظيم مثل كولومبس، بل ويستبدلونها بالشروح والتفسيرات الأدبية التى قام بها رجال مثل بيتر مارتيار أو لاس كاساس، مع العلم بأنه لا يمكن لأية صياغة أدبية أن تحل تماما محل التوثيق الأصلى، حتى ولو كان الصائغ ماهراً مثل كاميون وبريسكوت، أما الثغرة الثالثة فى كيان أدب الرحلات فتتمثل فى تفاهة الرحلة ذاتها وعدم جدواها العلمية أو الفنية، وذلك على الرغم من أن بعض كلاسيكيات أدب الرحلات تكتسب قيمتها من الشخصية المبهرة للرحالة المغامر نفسه، كما نجد فى كتابات فارثيما، ومنديز بينتو فى آسيا وهانز ستيد فى أمريكا الجنوبية.

ومنذ عصر النهضة توالت الاكتشافات ومن ثم كان هناك دائما الجديد فى انتظار المكتشفين والرواد والأدباء الذين تضاعفت قدرتهم على الوصف العلمى المحدد والسرد التفصيلى المتبلور. فإذا قارنا مثلا أول تقرير كتب فى الغرب عن شبه الجزيرة العربية بالتقارير التى جاءت بعد ذلك، فسنجد أن تقرير لودفيكو فارثيما عام ١٥١٠ يتميز بالانطباعات الشخصية إلى حد كبير وبعدم الإحساس بالمسئولية تجاه القراء، فى حين أن الدراسات القيمة التى كتبها كل من كارستن نيبور (١٧٧٨)، و س. دواتى (١٨٨٨)، و. ت. أ. لورانس (١٩٢٦) لا تظهر فقط استفادة هؤلاء الرحالة من أولئك الذين سبقوهم، بل توضح وعيهم المتطور نحو فن الملاحظة الدقيقة والشاملة. قد يحدث هذا بطريق الصدفة كما تجد فى كتابات داوتى الأثرية ورحلاته الحفرية، وقد يكون الهدف الأساسى من التسجيل. كما فى كتابات توكفيل وبرايس التى سجلت نمو الوعى السياسى فى الولايات المتحدة الأمريكية. وبحكم احتراف الرحالة والمستكشفين فقد خضع أدب

الرحلات لشروط الاحتراف أيضا. فلم تلعب الهواية فيه سوى دور يمكن تجاهله تماما.

لكن هذا الاحتراف تخلى عن سيادته الكاملة فى القرن الثامن عشر عندما أصبح جزء كبير من أدب الرحلات شخصياً وذاتياً إلى حد كبير بحيث كنا نرى ما يدور داخل الرحالة أكثر مما يدور حوله، وكأنه لا يضع جمهور القراء فى اعتباره على الإطلاق. ومن الجدير بالذكر أن بعض الرحالة الأول كانوا مغرقين فى العاطفة الفورية. وكان عصر النهضة قد أكد على أن التثقيف الذاتى لا يتأتى إلا عن طريق الترحال، مما أدى ببعضهم مثل دورار ومونتاينى وإيفلين إلى حشد تقاريرهم الموضوعية بتعليقاتهم الشخصية واستجاباتهم العاطفية الذاتية. وفى القرن الثامن عشر أصبح الوجود الشخصى للرحالة ضرورة ملحة فى السرد التقريرى للرحلة. وقد ساعد عنف سموليت وشاعرية ستيرن فى الوصف الروائى فى إنجلترا على تطوير تقاليد الرحالة الشاعرى العفوى التلقائى. وقد سار على النهج نفسه ديكنز عندما كتب «مارتن تشازلويت» ثم كنجليك ومارك توين وبول موران.

والرحالة الشاعرى يجد متعته الكبرى فى جمال المناظر الطبيعية، وسمو المشاعر الإنسانية، وإثارة أشجان الآخرين. ومن هنا كانت العاطفية الجديدة التى تجلت فى رحلة جيته الإيطالية عام ١٧٨٨ وفى كتابات كريفيكير، وبايرون، وشاتوبريان، وهاينه، كما تجلت فى كتابات العالم العظيم ألكسندر فون هامبولت الذى أعطى الأهمية الكبرى فى سجلات رحلاته فى أمريكا الاستوائية (١٨٠٧) لاستجابات الإنسان العاطفية تجاه الطبيعة بحيث واكبت قدرته العقلية على الفهم والاستيعاب. ولم يصل كثير من الرحالة العلميين إلى هذا المستوى الرفيع على الرغم من أن أعظم ما كتب عن الرحلات كتب بهذا الأسلوب. ومع ذلك جاءت قمم جديدة فى الإبداع والامتياز تمثلت فى الرحالة الجادين من أمثال جورج بورو، وهانريخ بارث، وسير ريتشارد بيرتون، و هـ. م. ستانلى، و س. م. داوتى، وفريد جوف نانسين، وسفن هيدين، و ت. أ. لورانس فبفضل هؤلاء بلغ أدب الرحلات درجة النضج الأدبى والوعى المركب ذى الأبعاد المتعددة.

وقد يظن قراء كثيرون أن أدب الرحلات يقل فى قيمته وأهميته عن الأنواع

الأخرى للأدب وخاصة تلك التى اشتقت منه. لكن الترحال كان خطاً أساسياً وشبه دائم فى الأدب الخيالى كما نجد فى ملاحم هوميروس ودانتى، كذلك كان ولا يزال راسخا فى الأدب الرومانسى فى كل العصور. وهناك نوع من الأدب الخيالى الذى يحيل رحلة الواقع إلى رحلة فى الخيال كما فى الأعمال الأدبية التالية: «لوسايدس»، و «روبنسون كروزو»، و «حاجى بابا». وهناك شطحات خيالية نابعة من الترحال الخيالى، المثالى الموجود فى فلسفة اليوتوبيا ابتداء من توماس مور وحتى هـ. ج. ويلز، وهناك أدب الرحلات المغرق فى الخيال كما فى أعمال رابليه وجوناثان سويفت. وكل هذا يدل على أن أدب ا لرحلات يدخل - بصيغة أو بأخرى - فى كل أنواع الأدب الخيالى.

أما العرب فكانوا رواداً عظاماً فى مجال أدب الرحلات عندما ارتقوا به إلى مستوى الخيال الفنى. وبرغم ما يتسم به أدب الرحلات من تنوع فى التسجيل والأسلوب من الوصف العلمى إلى السرد القصصى إلى الحوار وغيره فإن أبرز ما يميزه أسلوب الكتابة القصصى المعتمد على السرد المشوق، بما يقدمه من متعة ذهنية كبرى، مما حدا بالدكتور شوقى ضيف إلى اعتبار أدب الرحلات عند العرب خير رد على التهمة التى طالما اتهم بها الأدب العربى، تهمة قصوره فى فن القصة. بل إن التفكير العلمى الذى صاحب أدب الرحلات قد صرف كتابه فى أغلب الأحيان عن الزخارف اللفظية المصطنعة والمحسنات البديعية المفتعلة، إيثاراً للعبارة السلسة السهلة التى تصل إلى قلب المعنى بحسم ودون معاناة. ولكن لا يعنى هذا أن أدب الرحلات قد تخلص من كل الثغرات والعيوب الأسلوبية التقليدية، فهناك السجع أحيانا، وهناك الجفاف والصرامة العلمية أحيانا أخرى. ومع ذلك احتفظ بجاذبيته بسبب تنوعه وغنى مادته، فهو تارة علمى وتارة شعبى، وهو طوراً واقعى وأسطورى على السواء، تكمن فيه المتعة كما تكمن فيه الفائدة. لذا فهو يقدم لنا مادة دسمة متعددة الجوانب لا يوجد مثيل لها فى أى شعب معاصر للعرب.

ولم يكن هذا بشىء غريب إذ أن الحكم الدارجة والأمثال السائرة كانت تحض العرب على أن «لذة العيش فى التنقل» وأن «فى السفر سبع فوائد» مما يدل على أن روح التراث العربى كانت تشجع كل الرواد إلى الترحال والاستكشاف

وتسجيل تفاصيل رحلاتهم ونتائجها. ويمكن تتبع هذا الاتجاه عند العرب فى العصر الجاهلى، فقد قاموا برحلاتهم التجارية إلى بلاد العراق والشام واليمن وغيرها، كما قام بعض الشعراء برحلات فى داخل الجزيرة وإلى خارجها. ومع أن هذه الرحلات لم تسجل إلا من خلال القصائد وكتب اللغة فيما بعد، إلا أنه لابد أنها أفادت العرب فوائد عملية فى فتوحاتهم التى انطلقوا فيها إلى ما جاورهم من بلاد لهم بها سابق معرفة عن طريق هذه الرحلات وغيرها.

ويحدد الدكتور حسنى محمود حسين فى كتابه «أدب الرحلة عند العرب» (١٩٧٦) البداية الفعلية لهذا الأدب بعصر الفتح العربى الذى كان بمثابة رحلات فى ذاتها قدمت للعرب تجارب ومعارف جديدة، وخلقت ظروفاً مستحدثة اقتضت الرحلة والبحث: فقد وحد العرب البلدان التى فتحوها دينياً وثقافياً إلى حد بعيد، وتطلبت مسألة إدارتها التعرف التام عليها لضبط شئونها المالية والإدارية بتنظيم الإدارة والبريد والخراج وخصوصا أن ذلك يرتبط بالطريقة التى تم بها الفتح ليتقرر على أساسها مقدار الجزية والخراج، ومن ثم تحمل المؤرخون من أصحاب السير والمغازى مهمة وصف هذه المدن وسكانها وأحوالهم. وكان متولو البريد وأشباههم أصلح الناس للقيام بهذه المهمة. فلم يكن غريباً إذن أن يؤلف ابن خرداذبة كتابه «المسالك والممالك» تقريراً عن جباية الدولة العباسية، وهو يومها متولى البريد والخبر بنواحى الجبل بفارس. ثم كان كتاب «الخراج» لقدامة بن جعفر، بين فيه الطريق والمسافات فضلا عن قيمة جباية المملكة، وضمنه أخباراً كثيرة تتعلق بأحوال الدولة والبلاد المتاخمة لها.

ويوضح الدكتور حسنى حسين كيف درس العرب فى تلك الفترة الزاهرة علوم اليونان وكتبهم فتأثرت أبحاث العرب الجغرافية فى عهدها الأول بما وصل إليه اليونان من قبل. كذلك اقترنت بالحاجة الإدارية حاجة دينية اقتضت وصف طرق الحج لتعيين محطات القوافل ومنازل الحجاج بين البلاد والأماكن المقدسة فى الجزيرة. ولاشك أن طلب العلم فى مراكز البلاد كان يقتضى رحلة طلابه من أطراف ومدن عديدة فى أنحاء البلاد إلى مراكز العلم فيها، فكان ذلك أيضا أحد أسباب الرحلة الداخلية ووصف المشاهدات وتأليف الكتب فيها.

وإذا كان معظم الرحالة فى العالم الغربى - كما رأينا - لا ينتمون إلى ميدان

الكتابة الأدبية، فإن الرحالة العرب كانوا كتابا قبل كل شيء، فجاءت كتاباتهم يغلب عليها الطابع القصصي يستندون به إلى الواقع أحيانا، ويجنحون إلى الخيال أحيانا أخرى، ويحفلون فيه بالقصص للمتعة التي تسمو به إلى مرتبة الأدب الفني الصرف في أغلب الأحيان. وكان القرن العاشر الميلادي بمثابة قمة النضج الفني لهذا الأدب، فقد بلغ عدد الرحالة حداً كبيراً مثل ابن حوقل والمقدسي والاصطخري والمسعودي الذي يعد أعظم الجغرافيين في هذا القرن. وفي القرن الحادي عشر بزغ اسم أبي الريحان محمد البيروني، الذي كان قد التحق بالسلطان محمود الغزنوي في غزنة سنة ١٠١٧م حين قام بعدة رحلات علمية في بلاد الهند التي قضى فيها نحو أربعين سنة، ووضع كتابه « تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة » ومع ذلك فهو ليس كتاباً جغرافياً تقليدياً، إذ أنه يركز أساساً على الحضارة الروحية للهند، وقليل من فصوله الثمانين يمس موضوعات جغرافية بحتة.

وبعد القرن الحادي عشر تميزت الكتب الجغرافية الصرف بالتنسيق الأدبي للمواد المستقاة من المعاينة الفعلية. وتحول وصف الرحلات التقليدية إلى مذكرات يومية مع تفاوت في الدقة فيما يتعلق بتدوينها من يوم لآخر. وأول من وضع هذا التقليد كان أبو بكر محمد ابن العربي (١٠٧٦ - ١١٤٨م)، أما وصف رحلته في الشام والعراق والحجاز ومصر ثم عودته إلى الأندلس مسقط رأسه، فقد ضاع ولم يتم العثور عليه، وكان يحمل عنوان «الرحلة» أو «ترتيب الرحلة» ثم جاء ابن جبير ليؤصل أدب الرحلات من خلال صياغته الأدبية العالية، وبعده بحوالي قرنين جاء ابن بطوطة ليقدم نمطاً جديداً ينحو منحى الغرائب والخرافات في رحلته.

وابتداء من القرن الثالث عشر بدأ الجانب العلمي يطغى على أدب الرحلات كما في رحلتي العبدري والنشريسي. ففي الصدارة كان التعريف بأساتذة الرحالة وبالعلماء الذين التقى بهم، ووصف المكتبات ودور العلم التي زارها. كما أن بعض الرحالة ركز على سيرته الذاتية من خلال سرده لوقائع رحلته، أو على سير الذين التقى بهم، أو على المختارات الأدبية التي اطلع عليها كما نجد في كتاب ابن خلدون «التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً».

وتوالت مواكب الرحالة والأدباء العرب. ففى القرن الثالث عشر تقابل عبداللطيف البغدادى وياقوت الحموى وابن سعيد والعبدرى. وفى القرن الرابع عشر ابن بطوطة وابن خلدون والأندلسى والتجانى، وفى القرن الخامس عشر الظاهرى والملك قايتباى. وظل العرب متفوقين فى ميدان الرحلات حتى قامت حركات الاستكشاف الأوروبية، وجثمت الإمبراطورية العثمانية على كاهل الأمة العربية فاقتصرت الرحلات على زيارة استانبول عاصمة الخلافة العثمانية أو على الحج وزيارة الأماكن المقدسة الإسلامية والمسيحية. ومن أشهر هذه الرحلات رحلة عبدالله المراكشى العياشى، ورحلة عبدالغنى النابلسى، ورحلة على الجبيلى. وظل هذا الجمود العام - على حد قول الدكتور حسنى حسين - يطبق على أدب الرحلات فى جملة ما يطبق عليه من حياة الأمة العربية حتى كانت النهضة الحديثة التى فتحت أبواب أوروبا على البلاد العربية، ورحل الكثيرون من أبنائها إلى تلك البلاد طلباً للعلم أو العمل أو السياحة أو غيرها، كما فعل رفاعة رافع الطهطاوى، وشهاب الدين الألوسى، وعبدالله فكرى، وأحمد فارس الشدياق، وسليمان البستانى فى القرن التاسع عشر. أما فى القرن الحالى فقد زاد الاتصال وتعمقت آثاره، ونضجت العلوم والمعارف، وزاد الوعى واليقظة، وكثر الرحالة من أمثال محمد الخضر حسين، والورتنانى، والبتانونى، ومحمد حسين هيكل، وطه حسين، وحسين فوزى، وأمين الريحانى وكثيرون غيرهم. وبذلك عاد أدب الرحلات ليتخذ مكانته الأثيرة فى الأدب العربى المعاصر ويواكب نظيره فى عالم اليوم.

* * *

(٣)
الأدب المقارن

يعد الأدب المقارن من الدراسات الأدبية الحديثة التى لم تعرف كمنهج فكرى وعلمى مستقل قبل القرن التاسع عشر، ومع ذلك فإن الأدوات النقدية التى يستخدمها والتقنيات الفنية المرتبطة به قديمة قدم الأدب الإنسانى ذاته. فلم تنعزل الآداب الإنسانية عن بعضها البعض بل عرفت جميعاً أنواعاً مختلفة ومتعددة من التبادل القائم على التأثير والتأثر، سواء كان بين الجديد والقديم أو بين أدباء الجيل الواحد أو بين الأجيال المختلفة. ثم اتسعت مجالات المقارنة لتشمل الأثر الذى يمارسه نص أدبى على نص أخر، وتشابه الظروف والخصائص فى عصرين مختلفين أو عند أديبين قد يؤدى إلى نتائج متشابهة. ولم يقتصر الأمر على عملية المقارنة بين مختلف النصوص فى حدود الأدب الواحد ذى اللغة الواحدة بل تعداه إلى الآداب ذات اللغات والخلفيات والحضارات المختلفة. ويرجع تاريخ هذا النوع من الأدب المقارن إلى الآداب الإغريقية والرومانية. فقد قارن الناقد الرومانى لونجنيوس فى القرن الثالث الميلادى فى كتابه «الروعة فى الأسلوب» بين شيشرون الخطيب الرومانى وديموستينوس الخطيب الإغريقى، وأرجع أسباب انحطاط الأدب الرومانى إلى انعدام حرية التعبير فى المجتمع الرومانى إذا ما قورن بالمجتمع الأثينى الذى اشتهر بديمقراطيته التى تحترم حرية الفرد.

لكن الأدب المقارن لم يتبلور فى فكر الدارسين والنقاد إلا فى أعقاب الحركة الرومانسية التى نظرت إلى الأدب الإنسانى كوحدة متكاملة. وبذلك يمكن القول بأن فكرة الآداب القومية مهدت لفكرة الأدب المقارن الذى تطور منهجه من خلال حركتين مختلفتين فى الفكر الحديث: إحداهما جمالية، وثقافية وفلسفية، وتاريخية، والأخرى علمية. وشكلت الحركتان مفهومين شبه متناقضين للأدب

المقارن. فقد بدأ المفهوم الأول بالفيلسوفين فيكو وهيردر اللذين مزجا أفكارهما بالاتجاه الإنسانى الحديث الذى اعتنقه الشاعر جيته الذى كان أول من عبر عن فكرة الكونية الرومانسية. أما المفهوم الآخر فقد بدأ بتبنى المنهج المقارن فى مجال البيولوجيا مثلما نجد فى كتاب كيفييه «التشريح المقارن» الذى صدر عام ١٨٠٠، وغير ذلك من مجالات العلوم الطبيعية. وهو المنهج نفسه الذى سرعان ما تم تطبيقه على أيدى علماء اللغويات الألمان من أمثال بوب ودايتس، ثم انضم إليهما فى حوالى عام ١٨٣٠ عالم اللغة الفرنسى ليتر.

ويرجع الفضل إلى الرومانسية فى ترسيخ تقاليد الأدب المقارن منذ بداياته الحديثة. وذلك أن من أخصب إضافات الفكر الرومانسى، فكرة الأمة أو القومية المتبلورة، والتأكيد على الكيان الثقافى والفكرى المستقل لأية لغة ولأى أدب، ومن ثم أصبحت المقارنة تعنى الاهتمام بالعلاقات بين أدبين أو أكثر. وتمثل هذا الاتجاه فى أعمال السويسرى سيسموندى والألمانى باوترويك اللذين قاما بدراسة آداب أوروبا الجنوبية والغربية ابتداء من العصور الوسطى كوحدة متكاملة. كذلك اعتبر فيمان وأمبير الأدب المقارن شكلاً من أشكال التاريخ الثقافى، سواء داخل أو خارج حدود التقاليد القومية الواحدة.

وكان فيمان أول من أطلق على أحد أعماله «دراسة فى الأدب المقارن» وذلك فى مقدمة لأحد المناهج التى قام بتدريسها فى جامعة السوربون فى عام ١٨٢٩. أما أمبير فقد أشار إلى مناهجه الجامعية التى قام بتدريسها فى الأعوام التالية لعام ١٨٣٠ بأنها «تاريخ مقارن للفنون والآداب»، وهى الصيغة التى ترجمت إلى لغات عديدة واستمرت حتى بداية الربع الأخير من القرن الماضى. وقد أرجع بالدنشبرجر الاستخدام الشائع لاصطلاح «الأدب المقارن» إلى مقالة الناقد الفرنسى سانت بيف التى كتبها عن أمبير فى عام ١٨٦٩، وهو الاصطلاح الذى انطبق تماماً على روح المنهج الجديد، وذلك لمرونته العملية فى الارتباط بالآداب أكثر من ارتباطه بالتاريخ. لكن سينتسبرى أصر على أن الاصطلاح حرج وغير دقيق لأنه يصدر عن الدراسة المقارنة للأدب، ولذلك من الأفضل تغييره إلى اصطلاح «النقد المقارن». أما ماثيو أرنولد الناقد والشاعر الإنجليزى الذى كان أول من اهتم فى إنجلترا بالمنهج الجديد فقد استخدم الاصطلاح الجديد فى عام ١٨٤٨ عندما تكلم عن «الآداب المقارنة».

وعندما حلت الفلسفة الوضعية - فى منتصف القرن - محل المثالية الرومانسية تأثرت الدراسات الإنسانية والتاريخ الأدبى إلى حد بعيد. فقد أعلن تين أن هدفه الأسمى أن يجعل دراسات الأدب المقارن أشبه بدليل الكيمياء الذى يرشد الكيميائيين إلى أصول عملهم. وهذا الاتجاه أدى إلى إخضاع الظواهر الأدبية لقوانين السبب والنتيجة التى تحكم العلاقات الطبيعية والمادية.

وبذلك دخل علم الاجتماع مجال الدراسات الأدبية بنظرياته فى الجنس البشرى، والبيئة الاجتماعية، والمرحلة التاريخية. وفى كتاب «الأدب المقارن» الذى أصدره بوزنيت فى عام ١٨٨٦ يفسر أى نوع من أنواع الخلق الأدبى على أنه تعبير عن المرحلة الاجتماعية الانتقالية بين حياة العشيرة وحياة المدينة، من عصر الإقطاع إلى عصر القومية. وبعد ذلك ساد مفهوم الأجيال الأدبية. لكن هذه الاتجاهات كلها كانت تفسيراً سوسيولوجياً اجتماعياً للأدب أكثر منها معايير تاريخية ونقدية أصيلة. وقد أثرت النظرية التى تعتبر التاريخ علماً تأثيراً عميقاً فى الأدب المقارن الذى أصبح يؤكد بكل ثقله على أهمية المنهج المقارن وتصنيفاته إلى مجالات متخصصة وأنماط متعددة فى البحث العلمى، سواء على المستوى النظرى أو التطبيقى.

وانقسمت هذه المجالات إلى أربعة أنواع. وكان الفوكلور بمثابة المجال الأول فى الترتيب التاريخى وفى الأهمية القصوى وفى الاستمرار الحيوى. ذلك أنه استفاد تماما من المنهج العلمى والسوسيولوجى الجديد، ومن الانكباب الشديد لكل من الرومانسية والوضعية على دراسة الشعر البدائى والفن الشعبى. لدرجة أن الفوكلور اعتبر مصدر كل أنواع الأدب الإنسانى. وفى فرنسا وألمانيا كانت الدراسة المقارنة للأساطير، والحواديت، وحكايات الجنيات، والملاحم الشعبية المجهولة المؤلف، والأدب الشفاهى بمثابة أعلى درجات الدراسة الأدبية على مدى جيل بأكمله. وفى بلاد أخرى لم يكن التركيز على الفولكلور بنفس الحدة والاستمرار، بل نظر إليه على أنه دراسة للعلاقات الدولية بين المضمون الواحد والأعمال الأدبية المختلفة التى تعالجها من وجهات نظر تختلف باختلاف المرحلة والمنطقة. لكنها كانت دراسة غير نقدية وغير جمالية عندما حللت فقط الظروف الاجتماعية الخارجية التى أثرت فى تشكيل هذا المضمون الواحد فى بيئات مختلفة ومتعددة.

أمـا المجـال الثـانـى فى الأدب المقـارن فـقـد تحـدد بدراسـة الأصـناف الأدبيـة والأشكال الفنية، وأطلق عليه اصطلاح «مورفولوجيا» فمثلا كانت الأشكال الفنية المحددة فى ميدان الشعر وعلم العَروض، فرعاً من فروع فقه اللغة وعلم اللغويات المقارن. وقد قام برونتيير بأهم إنجاز تطبيقى فى هذا المجال عندما طبق نظريته التى تدور حول ما أسماه بتطور الأنواع أو الأصناف الأدبية التى كانت فى نظر القدماء أنماطاً ثابتة دائمة، ومستويات فكرية وثقافية وفنية مطلقة، وعند الرومانسيين كانت تعبيراً جمالياً عن الأفكار والاتجاهات الإنسانية. لكن برونتيير نظر إلى هذه الأصناف على أنها كائنات عضوية وكيانات حيوية تخضع للتطور العضوى الذى يقسم الوجود إلى مراحل الميلاد، والنمو، والازدهار، والتحلل ثم الموت. لذلك اعتبر برونتيير المنهج المقارن نوعاً من المنظور العالمى والدولى الشامل لدراسة تاريخ ومجرى حياة أى صنف أدبى على وجه التحديد .

ولكن المجالين الآخرين اللذين اعتمد فيهما البحث تماماً على النظرية العلمية لحتمية السبب والنتيجة: تمثلا فى منهج «البحث عن الأصول والمنابع» أو «الكرينولوجيا»، أى دراسة إنجاز أو تأثير أديب معين، أو حركة، أو أدب فى الأدباء، والحركات، والآداب المختلفة. وقد شكل هذا الكم الهائل من الأبحاث والدراسات معظم المناهج الأساسية التى عرف بها الأدب المقارن، والتى ركزت على وسائل التوصيل التى تعتمد على المرسل والمستقبل وبينها الوسيط، وكيف تؤثر كل وسيلة من هذه الوسائل فى صياغة عمليات الأخذ والعطاء بين الأدباء والحركات والآداب المختلفة. كما ركزت هذه الدراسات على قيمة الصحافة والترجمة فى أبحاث تاريخ الآداب، لكنها فشلت فى تقديم أى إطار واضح ومتبلور للحدود التى تتفاعل داخلها الأفكار، سواء المرتبطة بالمصدر الأولى أو الناتجة عن التأثير الحادث.

وقرب نهاية القرن التاسع عشر اتسعت آفاق الأدب المقارن كمنهج مستحدث ومبتكر. ولم يرتبط الباحثون بالمصادر والتأثيرات كظواهر ميكروسكوبية ضيقة، بل نظروا إليها كتيارات جارفة فى الفكر الأوروبى. وكان من رواد هذا الاتجاه جورج برانديز الذى طبق اصطلاح «تيارات» على إنجازات كل من جوزيف تكست وبرونتيير الذى دافع عنها فى أول مؤتمر مهم عقد فى باريس فى عام ١٩٠٠

لطلبة الأدب المقارن. وقد انعكس هذا التأكيد الجديد على كل الصحف والمجلات والدراسات التى تخصصت فى هذا المجال، كما نجد فى مجلة «الأدب المقارن» الألمانية التى أصدرها ماكس كوخ عام ١٨٨٧، و«صحيفة الأدب المقارن» الإنجليزية التى أصدرها ج. أ. وودبيرى عام ١٩٠٣ اللتين كانتا تميلان إلى تحديد وتخصيص منهج الأدب المقارن حتى يكتسب شخصية متميزة وسط تيارات الفكر الأوروبى. ثم أصدر بالدنشبرجر عام ١٩٢١ مجلة «الأدب المقارن» الفرنسية ، وحاول فيها أن يربط بين النظرة المتخصصة المتعمقة والتيار العام الشامل. لكن السمة المميزة لهذا الاتجاه كانت واضحة فى تركيزه على الأصل أو المصدر، ثم تتبع الفكرة التى يمكن أن ترجع إلى بترارك أو مونتانيى، إلى ديكارت أو جيته، باختصار فإن ملاحظة نمو عمل من أعمال الطبيعة أو الفن أفضل طريقة لفهم أى منهما.

ومن الواضح أن الأدب المقارن يمكن اعتباره علماً، أو نوعاً من البحث التفسيرى المستقل، شأنه فى ذلك شأن تاريخ الأدب بصفة عامة وذلك على الرغم من أن معظم العاملين فى المجال لم يحددوا مناهجهم بأسلوب علمى دقيق. هذا باستثناء فان تيجم الذى كان من المؤيدين المتحمسين للمنهج العلمى البحت. فى حين حرص كل من بالدنشبرجر وهازار على التوفيق والجمع بين مختلف النظريات المتضاربة، لكنهما رفضا بالتحديد الاتجاه الذى يركز على المضمون الاجتماعى فى الآداب المختلفة بصرف النظر عن القيم والإضافات الفنية التى تتنوع مع اختلاف المرحلة والمنطقة.

وكان مفهوم التاريخ كمنهج تفسيرى، والجماليات كنشاط متجدد من تلقاء ذاته قد مكن عالم الجمال الإيطالى كروتشى من حل هذه القضية فى مقالة له قدم فيها عرضاً لأول عدد صدر من جريدة وودبيرى فى الأدب المقارن. فقد أوضح أن المنهج المقارن ليس سوى طريقة للبحث العلمى، ولهذا السبب وحده لا يمكن أن يقدم أدنى مساعدة فى رسم الحدود الفاصلة لأى مجال معين من مجالات الدراسة. إنه منهج شائع فى أى مجال دراسى، واستخدامه ليس مقصوراً على الدراسة الأدبية، ولا سمة من سماتها المميزة. وقد استخدم القدماء المقارنات المتوازية فى نقدهم، لكن هدفهم كان تعليمياً بسيطاً. كذلك كانت المقارنة من الأدوات الشائعة فى النقد الرومانسى، لكن استخدامها المنهجى اقتصر على تبيان

أوجه التشابه والاختلاف كعناصر ميتافيزيقية ليست لها دلالات اجتماعية. ولاشك أن المفهوم العام للأدب المقارن ينطوى على فكرة التطور والتقدم، ولذلك فهو يعتبر التقابلات والمقارنات المتوازية نوعاً من العلاقات الملموسة المحددة؛ والروابط الفعلية بين كاتبين أو عملين أو اكثر.

أما تاريخ الأفكار فيعتبر دراسة مقننة لمثل هذه العلاقات. ويمكن أن يمتزج بتاريخ الفلسفة إذا درس الأفكار من حيث هى وفى حد ذاتها، أو إذا اعتبرها مقدمات طبيعية للخلق الأدبى والوعى الثقافى فى حين لم يكن الأدب المقارن سوى فرع من فروع تاريخ الثقافة، كما أنه لم يركز على الأدب بصفة خاصة. من هنا تطور المفهوم الجديد الذى أطلق عليه اصطلاح «الأدب العام» الذى ألقى عليه برونتيير بعض الأضواء، والذى يركز دراسته على الحركات العظمى ذات الشخصية العالمية مثل البتراركية، والنهضة، والباروك، والكلاسيكية والتنوير، والرومانسية. لكن هذا الاتجاه لا يخرج عن نطاق قسم خاص من أقسام تاريخ الجماليات، ويمكن فهمه بطريقة عملية فى مجال الأدب من حيث ما يسمى «بتاريخ الذوق» وحتى هنا يبرز دور مؤرخ الأدب المقارن فى التركيز على العلاقات والتجمعات، وفى الميل للتقليل أو التغاضى عن التحولات والاختلافات. وإذا استطعنا رسم الخط الفاصل بين المضمون الموضوعى للتقاليد وبين الإضافة الشخصية للأديب فإنه يمكننا تحديد ما هو جديد، وما هو مبتكر، وما هو متفرد. بشرط تحديد المفاهيم الشائعة والملامح الأساسية أولا، ثم تفسير الجانب الجمالى للأفكار المرتبطة بالمصادر والناتجة عن التأثيرات. إنها المعايير التجريبية التى يمكن من خلالها فحص كل مظاهر الأصالة، حتى تلك التى يدعيها المقلدون والأدعياء. عندئذ تبدو لنا ضرورة التخصص العلمى الذى يجب على الأدب المقارن أن ينتهجه بعيداً عن عموميات الدراسة الأدبية التى يمكن أن تشمل أنشطة أخرى لا تفيد الأدب المقارن فى كثير أو قليل.

والتخصص العلمى الذى يجب أن يتوافر حتى يمكن تطبيق مناهج الأدب المقارن يتمثل فى وجود نصين بلغتين مختلفتين، ووجود مظاهر اتصال ثابتة وواضحة لتؤدى الدراسة المقارنة إلى نتائج عملية. ولاشك أن الكشف عن خصائص اللغة القومية وملامح تراثها وشخصيتها يفتح آفاقا واسعة للدراسة

الفنية والأدبية التى تهدف إلى المقارنة التحليلية. ولم يقتصر الأمر على مجال الأدب فقط بل تطرق إلى ميادين العلوم المختلفة حيث استخدم العلماء المنهج المقارن بين الإنسان والحيوان بهدف الوصول إلى معلومات ونتائج عملية تتصل بالإنسان وسلوكه. وقد أدى هذا - فى أواخر القرن التاسع عشر - إلى ظهور طائفة كبيرة من العلوم المقارنة مثل علم التشريح المقارن الذى يستخدم الحيوان لسهولة إجراء التجارب عليه ثم تطبيق هذه النتائج على الإنسان مما أدى إلى خدمات جليلة فى الكشف عن حقائق ما كان يمكن أن يصل إليها العلماء بدون هذا المنهج المقارن. هناك أيضاً علم النفس المقارن، وعلم الجهاز العصبى المقارن، كما اتسع الميدان لدراسة المجتمعات المختلفة وخصائصها المتنوعة من خلال المقارنة بين مجتمع وآخر.كل هذا بلور مفهوم الأدب المقارن ودفع بدارسيه إلى أن يصلوا إلى نتائج علمية منهجية.

وكانت المقارنات داخل الآداب الأوروبية وما زالت تعطى نتائج قيمة فى الكشف عن خصائص الشعوب وخصائص لغاتها وتراثها الفنى والأدبى بحكم اشتراك هذه الآداب فى جذور حضارية وثقافية متشابهة. فقد اتخذت كلها التراث الإغريقى واللاتينى مثلا أعلى، وأخذت كثيراً من مضامينها من الأساطير والمسرحيات الإغريقية واللاتينية القديمة. هذا بالإضافة إلى اتصال أدباء هذه الأمم بعضهم ببعض اتصالات طويلة مباشرة ومستمرة بحكم الحدود الجغرافية المشتركة، ثم تبادل الآثار الأدبية عن طريق الترجمة أو عن طريق معرفة لغة الأمة الأخرى كل هذا جعل الريادة فى مجال الأدب المقارن للدول الأوروبية وعلى رأسها فرنسا.

أما صلتنا نحن بالآداب العالمية بصفة عامة والآداب الأوروبية بصفة خاصة فهى صلة حديثة للغاية وتخضع لعوامل كثيرة تقربنا منها أحيانا وتبعدنا عنها فى أكثر الأحيان. وعلى الرغم من وسائل الاتصال الحديثة التى جعلت من العالم كله وحدة واحدة تقريبا، مثل الإذاعة والسينما والتليفزيون والسفر وغير ذلك، فإن الاختلاف الجذرى مثلا فى التراث واللغة والقيم جعل عملية رصد أوجه الاختلاف والتباين أسهل بكثير من رصد أوجه التشابه والتقارب. صحيح أن كثيراً من أدبائنا فى القرن العشرين تأثروا بصفة خاصة بالآداب الأوروبية نتيجة إقامة

واتصال وثيقين، لكن هذا التأثر لم يلق حظه بعد من الدراسة المنهجية الموضوعية. لذلك نعتبر أنفسنا ما زلنا فى بدايات الطريق التى قطع فيها غيرنا من الأمم أشواطا طوالا.

ولا يمكن إغفال دور الترجمة فى مجال الأدب المقارن. فالترجمة كما يقول المثل الإيطالى «فيها خيانة» للأصل دائماً. والترجمة التى يقوم بها فنان موهوب لابد أن تحمل فى طياتها من أثره جزءاً لا يستهان به من أسباب ذيوعها وتأثيرها. وهنا يكون الأديب الثانى فى الحقيقة متأثراً بالنص المترجم بأديبين لا بواحد. وهذا ما يجب أن نلتفت إليه عندما نعود إلى الأصل المترجم لنقارن بينه وبين النص الأدبى الثانى الذى أخذ عنه. ومجالات الترجمة واسعة ودرجات دقتها أو الخروج الفنى أو غير الفنى على الأصل فيها لا يمكن حصرها. وهى ما يجعل دارس الأدب المقارن مضطرا إلى التزام الدقة المتناهية قبل أن يشخص خصائص النص الثانى ومقدار ما قد أخذ أو تصرف فيه من النص الأول.

ولم تقتصر دراسات الأدب المقارنة على المجال الأدبى وحده بل امتدت إلى مختلف الفنون الأخرى. فكثير من مصطلحات التعامل مع فن تصلح للدلالة فى الدراسة النقدية على معانيها فى فن آخر. فنحن نتكلم عن الإيقاع فى الشعر كما نتكلم عن الإيقاع فى الرسم فى حين أن المصطلح أصلا من علم الموسيقى. أو نستعمل مثلا العمق فى النحت ثم ننقله إلى العمق فى الشعر، ومع أننا عادة نقول إن النحت فن العمق والرسم فن السطح، والموسيقى فن الزمن، والعمارة فن المساحة، فإننا نستعمل كل هذه المصطلحات فى الفنون كلها، بل إننا نقول أحيانا النغم فى التمثال، والمعمار فى الأحداث، والبناء فى المسرحية وهكذا. لذلك فإن المعرفة العامة على الأقل بطاقات الأدوات الفنية الأخرى ومجالات تفوقها، وقصورها تعيننا عامة على دراسة الأثر الفنى المستوحى من أثر فنى آخر بأدوات فنية تختلف. ذلك أننا نستخرج الفروق الخاصة بطبيعة الأشياء، طبيعة الأداء أصلا، ثم نواجه الفروق التى هى من صنع الفنان الثانى وليست ما فرضته عليه أداته الخاصة فقط.

ولما كان الأدب المقارن فرعاً جديداً من الدراسات الأدبية النقدية فى مصر والعالم العربى، ولما كان الاتجاه العالمى نحو تقبل الآداب الوافدة والتأثر بها والتأثير

فيها، ولما كان المستقبل يبشر بوجود أدب عالمى يعنى بالخصائص القومية، ولكنه يقوى فى الاتجاه الإنسانى العام، فإن تتبع نشأة هذا الفرع من الدراسة ووصوله من مجرد تجارب إلى علم قد تفيدنا فى تحديد مسار هذه الدراسة فى مصر والعالم العربى. ونحن فى أدبنا العربى لا نحتاج إلى المرور بكل هذا التاريخ الطويل. وإذا كنا قد بدأنا تدريس الأدب المقارن فى جامعاتنا منذ أكثر من ربع قرن، وتخصص أساتذة لنا على أقطاب المدرسة الفرنسية فى أثناء دراستهم فى باريس بالذات فى بعض نواحى الأدب المقارن، فإنهم - مع ذلك - لم يعودوا لممارسة هذا التخصص بما يدفع إلى تقدمه وتطوره. ولعل هذا يرجع إلى عوائق كثيرة أهمها اختلاف الثقافة العربية اختلافات بينة عن الثقافة الأوروبية. ولعل الأهم من هذا هو قلة عنايتنا بتعلم اللغات الأخرى واعتمادنا الكلى على الترجمة التى أخذت بدورها فى الضعف والقلة وعدم تضافر الجهود فى البلاد العربية طبقا لخطة عامة تعوض النقص وتسير بالثقافة العربية الموحدة نحو آفاق التفاعل المثمر مع روائع الأدب العالمى. وخاصة إذا علمنا أن «المستفيد أكثر هو المضيف» طبقا لرأى مدام دى ستال المؤلفة الفرنسية فى كتابها «عن ألمانيا» الذى يعد من معالم تطور فكرة الأدب المقارن. وكانت تقصد أن فرنسا هى التى تستفيد من استضافة أدب أية أمة أخرى. وإذا كان هذا القول ينطبق على فرنسا فإنه ينطبق من باب أولى على العالم العربى المتعطش لحضارة عالمنا المعاصر.

* * *

(٤)
الأسطـورة

استخدمت كلمة «أسطورة» أو «حكاية خرافية» Fable استخدامات متعددة ومختلفة على مر العصور إلى أن وصلت إلى اصطلاحها الفنى الحالى كنوع أدبى له شخصيته المتميزة. فمثلا استخدمت فى تسمية السرد الروائى الخيالى الذى يدور حول قوى ما فوق الطبيعة أو حول الأشخاص الذين لا يمتون إلى عالمنا بصلة، وغالبا ما ينتمون بطريقة أو بأخرى إلى الفن الفولكلورى الشعبى كما نجد فى مفهوم ميلتون وجولد سميث. وأحياناً تطلق كلمة «أسطورة» على أية قصة تدور حول أحداث تافهة ومواقف لا معنى لها مثلما نجد فى حكايات النسوة العجائز التى تحدث عنها وايكليف وبيكون. وأحياناً أخرى تطلق كلمة «حكاية خرافية» على الصياغة الفعلية لأحداث واقعية أو مزيفة، أو على أشياء يفترض وجودها برغم عدم وجودها الفعلى كما فى مفهوم مارلو وشكسبير ودرايدن. كذلك يستخدم الاصطلاح فى تسمية المواقف أو الأشياء التى أصبحت من قبيل الأمثال والحكم كما عند بن جونسون وتينيسون وثاكرى، وأحياناً يطلق على حبكة المسرحية أو مغزى القصيدة، كما يستعمله درايدن وأديسون وصامويل جونسون.

ولم يتبلور اصطلاح «الأسطورة» أو «الحكاية الخرافية» إلا فى العصور الحديثة عندما أقبل النقاد والباحثون على دراسة هذا النوع الأدبى وتخليصه من الخلط وسوء الفهم الذى لازمه بطول تاريخه العريق. فقد دلت الاكتشافات الحديثة للنصوص المبكرة على أن الإغريق مدينون بشهرتهم فى مجال الأسطورة لكُتّاب الشرق وخاصة الذين أرسوا تقاليدها فى بابل وآشور، وأساطير بيدبا عند الهنود، وأساطير لقمان عند العرب. فقد تركت بصماتها واضحة على أساطير

إيسوب الإغريقى الذى عاش فى آسيا وتأثر بالأساطير السائد هناك . فقد عاش فى القرن السادس قبل الميلاد وله مجموعة باسم القصص الحيوانية التى كان يقصها فى المهرجانات والاحتفالات العامة السنوية لتسلية الزوار والمتفرجين. ولم يضف إيسوب الكثير إلى منهج سرد الأسطورة بحيث ظلت كما هى لا فن فيها ولا صنعة، وتركز على «الحدوتة» كهدف فى حد ذاتها.

وقبل إيسوب كتب هيزيود ا لأساطير التى تدور حول الوحوش الخرافية والحيوانات المفترسة، وذلك فى القرن الثامن قبل الميلاد. وتبعه على النهج نفسه أركيلوكاس. فى ذلك العصر ظهرت أول نسخة مكتوبة لمجموعة من الأساطير، وكان الهدف منها أن تكون تحت التصرف العملى للكُتَّاب، والمتحدثين، والرواة. وبعد ذلك ظهرت مجموعات نثرية مشابهة، وصل بعضها إلينا، وذات مضمون مطول إلى حد كبير. وقد نسبها جامعوها المجهولون إلى إيسوب. وأصبح إيسوب الكاتب الإغريقى الأشهر فى مجال الأسطورة سواء فى العصور المبكرة أو التى تلت بعد ذلك.

لكن الأسطورة لم يعترف بها كنوع أدبى أو شكل فنى متميز إلا بعد المؤلفات الشعرية التى كتبها الأديبان ا لرومانيان فيدروس وبابريوس فى القرن الأول الميلادى. ومن الواضح أن التقاليد الأدبية فى أوروبا الغربية سارت على نهج فيدروس وشراحه فيما يتصل بأدب الأسطورة، ولم تهتم كثيرا بانجازات إيسوب على الرغم من أن فيدروس كان متأثراً به إلى حد كبير. وقد يرجع هذا إلى أن إيسوب نفسه لم يكتب أية أساطير، بل جاءت شهرته من استخدام الأساطير بدلا من الحديث التقريرى المباشر، كما استخدمها فى معاملاته اليومية لأنه كان يرى أنها زاخرة بالحكمة التى غالباً ما يخلو منها حديث الناس العادى الذى يميل بطبيعته إلى الإطناب والثرثرة.

وفى بعض الحالات الاستثنائية التى كانت سرعة البديهة واللماحية والإثارة تصل فيها إلى قمتها، فإن أساطير إيسوب تعد المصدر الحقيقى الذى نبع منه هذا الفن الأدبى شكلاً وموضوعاً. فهى تهدف إلى بلورة مبادئ السلوك الإنسانى فى الحياة الواقعية من خلال رموز فنية ومعادلات موضوعية قائمة على الخيال البحت والخرافة الصرفة، ومتجسدة بأسلوب طريف ومشوق من خلال الأفعال

التى تأتيها الحيوانات والعمالقة والآلهة وكل الأشياء التى لا تمت إلى الواقع بصلة. فالحيوانات مثلا تتصرف طبقاً لما تمليه عليها طبيعتها باستثناء أنها تنطق وتتكلم. وتتعدد الدوافع الكامنة وراء دلالات هذا السلوك، وهى دوافع يرجع بعضها إلى الفن الفولكلورى الشعبى، والبعض الآخر إلى ابتكارات الفلسفة الصوفية.

ولاشك أن النظرة العامة فى هذه الأساطير تميل إلى روح الواقع والتهكم من الأوضاع غير الطبيعية كما نجد فى أساطير الحوريات. وقد تمثلت الخطوط الفكرية الرئيسية فى السخرية من الحماقات الإنسانية، مثل حماقة التضحية بمكسب ضخم تم الحصول عليه بالفعل على أمل اغتنام مكسب أضخم، وحماقة النفس التى لا تشبع ولا تقنع أبداً، ومحاولة اكتساب رحمة الذى لا يعرف الرحمة أو الشفقة، أو محاولة إظهار الرحمة له، وحماقة الضعيف عندما يتوقع أن يتعامل مع القوى على قدم المساواة، وحماقة الاقتناع بفروض وآراء مسبقة لا مبرر لها على الإطلاق، وحماقة الاستسلام للإطراء المصطنع، والمديح المغرض، وحماقة تخلى الإنسان عن طبيعته التلقائية وتقمص ما يتنافى مع تكوينه، وحماقة الذى ينصب شركاً للآخرين فيقع فيه بنفسه مما يجعله مثاراً للتهكم والسخرية، وحماقة القوى جسدياً عندما يهزمه الأضعف منه بمهارته وذكائه.

ومن ناحية الشكل الفنى فإن الأسطورة تنهض دائماً على حكمة أو مثل أو فكرة مأثورة، وغالباً ما تنتهى بإعلان هذا القول المأثور مباشرة على لسان إحدى الشخصيات. وكان استخدام الأساطير فى أى سياق أو نص يعتمد عادة على النظرة الشخصية والنسبية وخاصة فى المراحل المبكرة، أما النظرة الأخلاقية العامة المطلقة فلم تعرف إلا فى المراحل المتأخرة عندما أصبحت الأسطورة تنتهى بجملة تقليدية تقول «هذه الأسطورة تعلم كذا وكيت» حتى يعى حكمتها من لم يستطع استيعابها من خلال السياق. ولم يكن القصد من هذه الأساطير أدبياً فنياً بقدر ما كان تعليمياً أخلاقياً، ولذلك كان السياق تحت رحمة هذه النظرة الأخلاقية التى حطمته تماماً فى بعض الأحيان ولم يصبح للأسطورة شكل محدد. أما الأسطورة العادية فكانت توازن بصفة عامة بين السرد الرمزى للأحداث والمواقف، وبين الختام الأخلاقى الذى يحمل مغزاها الفكرى.

وقد قسم الفيلسوف الألمانى هيردر الأساطير إلى ثلاثة أنواع: أساطير

نظرية تهدف إلى نقل نوع من المعرفة أو المعلومات عن مظهر من مظاهر الطبيعة التى تمثل قانوناً كونياً عاماً، وأساطير أخلاقية تشمل قواعد تربوية لتهذيب السلوك الإنسانى وترقيته. وقد يتعجب الإنسان التقليدى عندما يرى كاتب الأساطير وهو يحاول تهذيب سلوكه وأخلاقياته من خلال حيوانات لا يعرف عالمها عن الإخلاقيات الإنسانية شيئا، لكن هيردر يبرر هذا بقوله إن الأسطورة تجسد أمامنا وحدة الوجود والطبيعة بكل ما فيها من حيوان ونبات وإنسان، بحيث نرى كل الأحياء والعضويات منسجمة متفاعلة. أما النوع الثالث والأخير من الأساطير فيسميه هيردر بأساطير القدر والمصير التى نرى فيها الشخصيات والأحداث تتتابع وكأنها تحت رحمة قوة خفية تسيرها. لكن القدر هنا ليس عبثياً بل له معنى محدد ودلالة أخلاقية واضحة. ففى إحدى الأساطير - مثلا - يسرق النسر قطعة فحم من مذبح الكنيسة، لكن هذا الفحم يحدث حريقاً يلتهم عشه بكل فراخه التى لم ينبت ريشها بعد. وهكذا يدفع النسر ثمن فعلته اللا أخلاقية.

ولعل اهتمام هيردر بتقنين فن الأسطورة يرجع إلى أن تاريخ الأدب الألمانى عرف بعض الرواد فى هذا المجال. فقد كان ستريكر الذى عاش فى القرن الثالث عشر أول رائد للأسطورة الألمانية: ثم تبعه بونر الذى كتب أساطيره فى نهاية القرن الرابع عشر، ثم ليسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) الذى أضاف إنجازات خالدة إلى فن الأسطورة بالإضافة إلى اعتباره المؤسس الحقيقى لكيان الأدب الألمانى الحديث. ويبدو أن الأسطورة كانت من الفنون المحببة لدى القراء فى أوروبا الغربية. ففى القرن السادس عشر ظهر شاعران أحدهما فى فرنسا: لافونتين، والآخر فى إنجلترا: جون جاى الذى سار على نهج لافونتين الذى جعل من الأساطير شكلاً أدبياً ناضجاً لتربية العقل وتهذيب السلوك، فى حين قدم جاى كماً من الأساطير لا ينقصه الكيف الفنى الناضج.

وكان من الطبيعى أن يستفيد أدب ا لأطفال من فن الأسطورة الذى يحمل فى طياته التسلية المبهجة والتهذيب الأخلاقى بأسلوب يمكن أن يتشربه الطفل دون أن يجهد عقله وفكره. وتجلت هذه الاستفادة بصفة خاصة فى حكايات الحوريات التى استمدت أصولها من الحكايات الشعبية الفولكلورية والأساطير القادمة من الشرق حيث سادت قصص ألف ليلة وليلة وتناقلتها الأجيال. وقد

اكتسبت حكايات الحوريات شكلها الحديث المميز فى كل من فرنسا وألمانيا والدانمارك. ففى فرنسا نبغ شارل بيرو (١٦٢٨ - ١٧٠٣) الذى كتب «قصص وحواديت العصور الماضية» (١٦٩٩) منها «الجمال النائم» و«ذو اللحية الزرقاء». وفى ألمانيا اشتهر الأخوان جاكوب لودفيج جريم (١٧٨٥ - ١٨٦٣) وفيلهلم جريم (١٧٨٦ - ١٨٥٩) بكتابة حكايات الحوريات وحواديت الأطفال التى صدرت فى ثلاثة مجلدات ، وترجمت إلى العديد من اللغات. وكان أسلوبها قمة فى السلاسة والبساطة، وخاصة أن الأخوين جريم كانا أستاذين ورائدين فى فقه اللغة.

وفى الدانمارك بلغت شهرة هانز كريستيان أندرسون (١٨٠٥ - ١٨٧٥) الآفاق فى كتابة الأساطير للأطفال. فقد ألف ١٦٨ أسطورة بين عامى ١٨٣٥ و ١٨٧٢، ترجمت إلى كل اللغات الحية، وفيها نرى الأعاجيب تحدث سواء على المستوى المادى الملموس أو على المستوى الروحى المجرد كما يتمثل فى تغير العواطف وتطبيق العدالة وسحر الحب وقانون العدالة ... إلخ. فلابد للقانون أن يسود فى النهاية. يتحول الأمير تشارمنج إلى طائر يحلق صوب حبيبته ويغنى لها، وهذه القدرة على التحول لم تتأت له إلا من خلال هذا القانون الكونى الذى يعلى من شأن الحب على ما عداه من عواطف. ففى هذه الأسطورة تسود الواقعية العملية الحصيفة على الرغم من أحداثها وشخصياتها اللا واقعية، فالجبن نراه وهو يتساقط ونكاد نشمه، والثعلب لا يستطيع الوصول إلى العنب، ذلك أن الإقناع أقوى من استخدام القوة العمياء، وأن الإنسان يحصد ما زرعه فعلا سواء كان خيراً أم شراً. كذلك يرضخ الابن الاصغر، والبطة الصغيرة القبيحة، والسندريلا فى صبر منتظرين عدالة السماء التى تتحقق من خلال الأم الروحية للحوريات والتى تنتصر لهم من أجل نصرة الحق والعدالة والفضيلة.

وإذا كانت حكايات الحوريات والأساطير الخرافية بمثابة عالم السحر الذى يداعب خيال الأطفال ويغريهم بالانطلاق إلى آفاق لا يصل إليها عقلهم الذى لم ينضج بعد، فإنها فى الوقت نفسه تطالبهم من طرف خفى بولوج عالم الحقيقة والواقع الذى يقبع فى انتظارهم مهما استمتعوا بشطحات الخيال والخرافة.

فكاتب الأسطورة يحلق بخياله بين السحب لكن أقدامه راسخة على أرض الواقع الذى يضعه فى اعتباره دائماً، فهو يعمل على توسيع الآفاق الفكرية عند الطفل، وفى الوقت نفسه يربطه دائماً بالقيم الإنسانية والحياة الواقعية مثلما يفعل كُتَّاب الأدب الشعبى. ولذلك يعتبر بعض النقاد حكايات الحوريات والأساطير الخرافية من تراث الأدب الشعبى.

* * *

(٥)
الأمثال الشعبية

من المعروف أن الأدب الشعبى الذى أبدعه وجدان الشعوب من خلال عبقرية مؤلفين مجهولين، كان النبع الأصيل الذى استمد منه الأدب الإنسانى مضامينه الفكرية وأشكاله الفنية عبر العصور. وهى المضامين والأشكال التى تقننت بعد ذلك فى مذاهب فنية وتيارات فكرية بلورت خريطة الأدب العالمى وحددت ملامحها كما نعرفها الآن.

وكانت الخرافات والأساطير ثم الأمثال الشعبية بمثابة الجانب الأدبى والشفهى لهذا الفن الشعبى الذى تناقلته الأجيال، مبلوراً حكمتها ومحاولتها الدءوب لفهم مظاهر الحياة وقوانين المجتمع الذى تعيش فيه. من هنا كانت العلاقة الوثيقة بين الأعمال الأدبية والأمثال الشعبية التى تكثف الإنتاج الفكرى لشعب ما فى أقوال موجزة تعبر عن أعمق المفاهيم فى أقل الكلمات. وقد كان هذا الإنتاج الفكرى بمثابة المضامين التى صاغها الأدباء فى أعمالهم الشعرية والمسرحية والروائية. فالأمثال الشعبية هى معايير، إيجابية كانت أم سلبية، لقياس أفكار الناس وأخلاقهم وعاداتهم وتعاملاتهم وأنشطتهم، وهى معايير صادقة لأنها ليست فى حاجة إلى الكذب والخداع، حتى فى حالة تناقضها مع بعضها بعضاً، فهو تناقض النفس البشرية ذاتها بكل أفراحها وأتراحها، بكل آمالها وآلامها، بكل مخاوفها وإحباطاتها.

وفى قاموس أوكسفورد للأمثال الإنجليزية نجد مقولة مهمة للمفكر توريانو أوضح فيها عام ١٦٦٦ أننا نستطيع أن نكتشف بسهولة طبيعة الشعب وبديهيته عن طريق أمثاله الشعبية التى تمثل فلسفته ونظرته إلى الحياة. ونفس المفهوم يفسره أحمد أمين بإسهاب فى «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية» حين يقول:

«الأمثال نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة، ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم. ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب وليست فى ذلك كالشعر والنثر الفنى فإنهما لا ينبعان إلا من الطبقة الأرستقراطية فى الأدب ، وأمثال كل أمة مصدر مهم جداً للمؤرخ الأخلاقى والاجتماعى يستطيع كل منهما أن يعرف كثيراً من أخلاق الأمة وعاداتها وعقليتها ونظرتها إلى الحياة لأن الأمثال عادة وليدة البيئة التى نشأت عنها» .

ويتفق أحمد أمين مع معظم دارسى الفولكلور ونقاد الأدب فى اعتبار الأمثال نوعاً من أنواع الأدب فى توسلها بإيجاز اللفظ الذى تتحلى به الأعمال الأدبية العظيمة، وكذلك حسن المعنى أو بلورة المضمون الفكرى حتى يصل إلى المتلقى بأقصى طاقة مؤثرة، وأيضا تلجأ إلى الصور والرموز والتشبيهات والكنايات التى تشحن اللغة بطاقات ودلالات وإيحاءات قد تعجز عنها اللغة التقريرية المباشرة.

ولابد أن نتفق مع أحمد أمين فى أن الأمثال تنبع من كل طبقات الشعب، لكننا لا نفهم قصده عندما يقول إن الشعر والنثر الفنى لا ينبعان إلا من الطبقة الأرستقراطية فى الأدب. ولعل التفسير الوحيد المقنع لهذه المقولة أنه يقصد الأرستقراطية الأدبية وليست الأرستقراطية الطبقية أو الاجتماعية، أى الأدب الذى يبدعه أدباء معروفون لدى الخاصة والعامة بهدف التأثير المتعمد فى الجمهور سواء من خلال قصيدة أو مسرحية أو رواية. وهؤلاء الأدباء قد احتلوا مكانة أدبية رفيعة فى مجتمعهم جعلتهم يكونون ما يشبه الأرستقراطية الأدبية.

أما مصادر الأمثال الشعبية فمجهولة، بل ويستحيل التعرف عليها والوصول إليها، ولذلك تتمتع بحرية وتلقائية فائقة فى التعبير عن أخلاق الأمة وعاداتها وعقليتها ونظرتها إلى الحياة. فهى لا تخضع للمحاذير أو المحظورات أو الحساسيات التى قد يعانى منها الأديب المعروف فى ظل ظروف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية معينة. ولذلك يجد المؤرخ الأخلاقى والاجتماعى فى الأمثال الشعبية مصدراً حيوياً حافلاً بالمصداقية فى دراسته لتراث شعبه ومسيرته الحضارية، لكنه فى تحليله للأعمال ا الأدبية دارساً لمضمونها الأخلاقى والسلوكى والاجتماعى، لابد أن يلم بالظروف أو الضغوط أو الملابسات التى أحاطت بالأديب عند إبداعه لعمله.

والبلاغة ليست مقصورة على الخطابة أو الأدب، بل هى عنصر حيوى فى إبداع الأمثال الشعبية أيضا. يقول رشدى صالح فى كتابه «فنون الأدب الشعبى»:

«إن المثل هو هذا الأسلوب البلاغى القصير الذائع بالرواية الشفاهية المبين لقاعدة الذوق أو السلوك أو الرأى الشعبى، ولا ضرورة لأن تكون عباراته تامة التركيب بحيث يمكن أن تطوى فى رحابه التشبيهات والاستعارات والكنايات التقليدية».

وبرغم التناقض الذى ينطوى عليه تعريف رشدى صالح فيما يتصل ببلاغة الأمثال الشعبية أو عدم بلاغتها، فإنه يضيف الرواية الشفهية إلى عناصر تكوين المثل الشعبى الذى يعد تكثيفاً وبلورة لرواية قد تكون مستقاة من موقف واقعى أو من تراث أدبى قديم. وهذا تأكيد للجانب الأدبى للمثل الشعبى، ويتناقض مع مقولة رشدى صالح بأنه لا ضرورة لأن تكون عباراته تامة التركيب حيث يمكن أن تطوى فى رحابه التشبيهات والاستعارات والكنايات التقليدية، ذلك أن عدم وجود هذه العناصر يعنى ضياع الجانب الأدبى والبلاغى للمثل الشعبى، وهو الجانب الذى أكده رشدى صالح فى بداية تعريفه بقوله إن المثل هو هذا الأسلوب البلاغى القصير الذائع بالرواية الشفاهية.

ومن الواضح أن هذه الرواية ليست مجرد رواية للمثل نفسه من شخص لآخر، ولكنها رواية تحمل فى طياتها وعياً بالخلفيات التى أدت إلى ظهور هذا المثل، وقد يضيف الراوى أو يغير جزءاً من هذا المثل تلبية لحاجة آنية، لكن تظل هذه الخلفيات مرتبطة برواية معينة تدور حول شخصيات واقعية أو خيالية أو خرافية... إلخ. مثلما نجد فى الأمثال التى قيلت على لسان جحا، فكل واحد منها صادر عن موقف أو قصة أو خرافة لاقت قبولاً عند الوجدان الشعبى.

وكانت علاقة الأدب بالمثل الشعبى موضع جدل بين معظم المشتغلين بالفولكلور. فمنهم من وجد فيه الجذور الدفينة للأعمال الأدبية المعروفة، ومنهم من رفض ربطه بالصيغ الأدبية التى قننها النقاد. فمثلا تقتصر «دائرة المعارف البريطانية» على تعريف المثل بأنه «جملة قصيرة، موجزة، محددة المعنى، شائعة الاستعمال»، فى حين تعرفه «دائرة المعارف الأمريكية» بأنه جملة قصيرة، محددة المعنى، تستحضر بدقة الحقيقة الشائعة، وتصدر أساساً من المجتمعات

البدائية بأسلوب عامى، غير أدبى، وتكون شكلاً فولكلورياً شائعاً فى كل الأجيال. أما قاموس «لاروس» الفرنسى فيعرف الأمثال بأنها «أصداء للتجربة، والمثل هو اختصار معبر فى كلمات قليلة وأصبح شعبياً».

ومعظم تعريفات الأمثال الشعبية تدور فى هذا الفلك، لكن اللورد راسل يلقى الضوء على دور الفرد فى إبداع المثل الشعبى فيقول إنه حكمة الجماعة وذكاء الفرد الذى سجله بصيغته المحكمة وصورته الأخيرة التى تبلورت على مر الأجيال بعد أن انفعلت بها الجماعة المعنية بمضمونه. وذكاء الفرد هنا يقترب من الدور الذى يقوم به الأديب فى حياة الجماعة، فهو يلتقط قضية أو مضموناً ملحاً على وجدان الجماعة، لكن وظيفته لا تقتصر على بلورته فى مثل شعبى، بل تمتد لتجسده فى عمل أدبى متكامل.

ويوضح د. س. براوننج فى مقدمته «لقاموس إفريمان للأقوال والأمثال» أن الأمثال تعنى بالموضوع دون الشكل أو الصورة، وتهتم بالمضمون أكثر من اهتمامها بالوعاء الذى يحمل هذا المضمون. فالمثل عند براوننج ملتزم بهدف، أيا كان هذا الهدف، ولكنه غير ملتزم بما يعبر عن هذا الهدف. أى أن براوننج يفصل بين المضمون والشكل فى صياغة المثل الشعبى، برغم أن المثل الشعبى فى مختلف اللغات كان حريصاً على اختيار ألفاظ محددة، وصور موحية، ورموز قادرة على قول الكثير فى أضيق الحدود. وهذه كلها عناصر تميز الشكل الأدبى أو الفنى الذى يحرص عليه كل من المثل الشعبى والعمل الأدبى، إذ أنه بدون هذا الشكل الأدبى يصبح المثل مجرد جملة عادية أو ركيكة تعجز عن الصمود لاختبار الزمن، لأن الألسنة لا تتناقل إلا العبارات المحكمة الصنع سواء على مستوى اللفظ أو المعنى.

من هنا كان الإيقاع الموسيقى يلعب دوراً حيوياً فى صياغة المثل الشعبى.ولذلك عرفه سوكولوف بأنه «جملة قصيرة محملة بصور شعبية تتشكل بسهولة وتلقائية فى لغة الحياة اليومية، وأسلوبها مجازى، وتسود مقاطعها الموسيقى اللفظية». ويعرف عالم الفولكلور دال أسلوب المثل بأنه «أسلوب الجملة القصيرة أحياناً، والمنغمة غالباً، والمجازية دائماً». أى أن الجانب الفنى بصفة عامة، والجانب الأدبى والموسيقى بصفة خاصة، يمثلان الأدوات

الجوهرية لصياغة المثل الشعبى، إذ أن المسألة ليست مقصورة على مجرد التعبير العابر عن معنى يراد توصيله بأى شكل كان.

ويركز كل من كراب وزايلر على القيمة اللغوية والبلاغية والأدبية لدرجة أن كراب يؤمن بأن المثل قادر على الثبات والاستمرار والتأقلم أكثر من بعض الأنواع الأدبية الأخرى. فإذا كان طابع المثل تعليمياً من حيث المضمون الفكرى، فإن أسلوبه فى تركيزه وإيجازه يرجع إلى السجع والجناس اللفظى والتقفية وغير ذلك من العناصر الأدبية التى قد لا تكون أمراً لازماً أو ضرورة ملحة، لكن وظيفتها البلاغية لا يمكن تجاهلها. وهى لا تتناقض مع طابع المثل التعليمى الذى يكون مباشراً فى أغلب الأحيان، ومع ذلك يثبت أكثر مما تثبت الأنواع الأدبية الأخرى لأن كراب يرى فيه ابتكاراً من صنع العبقرية الشعبية.

أما زايلر فقد عرف المثل الشعبى بأنه «القول الجارى على ألسنة الشعب ويتميز فى أن واحد بطابع تعليمى وشكل أدبى مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة». ويعلق إبراهيم أحمد شعلان فى كتابه «الشعب المصرى فى أمثاله العامية» مقارنا بين كراب وزايلر فيقول:

«لقد اتفق زايلر مع سابقه - كراب - على أن المثل يحتوى على ركنين أساسيين هما الجانب الموضوعى، ويعنى عنده أيضا الطابع التعليمى والجانب الشكلى وهو الخاص بالتركيب اللغوى، ولكنه اختلف مع سابقه فى تعريف مفهوم التركيب اللغوى. فالشكل اللغوى الذى يرتضيه زايلر هو «شكل أدبى مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة» فهو يتحدث عن الشكل الأدبى دون تحديد لخصائص هذا الشكل، وبذلك وسع دائرة المفهوم الأدبى لتشمل «كل ما يسمو على أشكال التعبير المألوفة»، حقيقة أن الجملة المثلية تسمو على أشكال التعبير المألوفة لدى العامة، والذى رفعها بدرجة على غيرها من أشكال التعبير الشعبى هو ما اعتراها من عوامل التعرية الطبيعية، وما شملها من تغيير وتبديل على مر العصور، وقد كان زايلر أكثر دقة وشمولاً عندما نادى «بالشكل الأدبى المكتمل»، وهو يعنى بذلك الشكل الأدبى الذى استوى عليه المثل وأصبح مصيباً فى معناه ومبناه وحاوياً لكل العناصر التى تؤدى المعنى بدقة، كما أنه من ناحية أخرى قد أكد على ضرورة احتوائه على حكمة الشعب أو كما يقول: «فلسفة

ليست عميقة» وذلك لكى تكون فى متناول مدارك الشعب ويعيش بينه فى تجاربه اليومية».

ومن الواضح أن أسلوب المثل الشعبى وطريقة صياغته الأدبية واللغوية يلعبان دوراً حيوياً فى نوعية الوظيفة التى يؤديها فى المجتمع. فأسلوب الأمر مثلا لا يعنى سوى النصيحة التى توحى للمستمع بالخوف عليه وعلى مستقبله من التورط فى مأزق أو مصائب هو فى غنى عنها. ولذلك يلعب عنصر التحذير والتنوير والتوعيه دوراً كبيراً فى تبصير المستمع بنتائج أو احتمالات ما هو مقدم عليه. وبالتالى فإن للمثل الشعبى وظيفة اجتماعية لا يمكن تجاهلها.

والحكمة التى ينطوى عليها المثل الشعبى ليست حكمة مطلقة، بل هى مرتهنة بالظروف التى أدت إلى ظهوره. ومن هنا كان التناقض فى توجهات الأمثال الشعبية صورة دقيقة لما فى الحياة من تناقضات. وفى هذا يقول عبدالعزيز الأهوانى فى كتاب «فى ذكرى طه حسين»:

«وإنما جاء التناقض أن النفس الإنسانية ذاتها تحمل فى طياتها هذا التناقض وتتجاذبها العوامل النفسية باختلاف الظروف. وفضلا عن ذلك فإن المجتمع - بطبيعة انقسامه إلى طبقات وطوائف واختلاف فى المهن وفى المستويات العقلية والمعيشية جعلت - وإن التقت نفسيات أهله فى نواحٍ من وجهات النظر تختلف فى نواحٍ أخرى».

وتوضح فايقة حسين فى كتابها «حدائق الأمثال» أن الأمثال الشعبية كانت من أكثر الأنواع الأدبية شيوعاً وانتشاراً بين الشرقيين على وجه الخصوص، وأن «الأمثال المصرية أصبحت فاكهة الأمم الشرقية لصوابها حيناً ولفكاهتها حيناً آخر فهام بها الشرق العربى وتقبل هذا الأدب المصرى المحلى باللذة والتشوق»، ثم تضيف معبرة عن تجربة شخصية لها مع الأمثال التى كانت بمثابة متنفس لها فى أزمات الحياة فتقول: «وقد راقتنى هذه الأمثال كما نفست عنى كثيراً من هم النفس وبلواها». أى أن الأمثال الشعبية تقوم بنفس دور الأعمال الأدبية التى تنير بصيرة الإنسان وتسانده نفسياً فى مواجهة ضغوط الحياة. ولعل الترفع الذى نظر به النقاد إلى الأمثال الشعبية فى أزمنة سابقة يرجع إلى أن العامية كانت أداتها التعبيرية فى الغالب الأعم، فى حين أن الأعمال الأدبية الأكاديمية والكلاسيكية

كانت تكتب بالفصحى الناصعة، ولعل هذا ما دعا أحمد أمين إلى وصفها بالأرستقراطية لكن مع انتشار المذاهب الواقعية والطبيعية فى الأدب، والإقبال على الدراسات السوسيولوجية والأنثربولوجية فى القرن الماضى، لم يعد التعبير الأدبى بالعامية عيباً، وأقبل الباحثون والنقاد على دراسة الأمثال العامية بصفتها التعبير الأدبى الدقيق عن الوجدان الشعبى فى مختلف ظروفه وملابساته. ويقول نعوم شقير فى كتابه «أمثال العوام»:

«يولع العامة بأمثالهم وكثيرا ما تراهم يتناظرون بها فى المثل السائر فى اصطلاحهم ليروا من يحفظ منهم أكثر من غيره. وقد جعلوها قاعدة السلوك وقاموس الأدب، فقلما تراهم يقصون حديثاً أو يعرضون أمراً إلا أيدوه بمثل هو زبدة الحديث وجوهر الأمر».

ويركز عبدالعزيز الأهوانى على القيمة الفنية والأدبية والبلاغية للمثل الشعبى فيقول:

«كثير جداً من الأمثال لا يشتمل على سلوك أو توجيه أو حكمة، وإنما يضطلع بوظيفة أدبية أو بلاغية تقصد إلى عرض صور فنية تمتع الحس وترضى النفس بما تشتمل عليه من تشبيه دقيق أو مفارقة مضحكة أو فن من القول طريف. ومن هنا تقوم هذه الأمثال بما تقوم به بعض الفنون من التقاط صور طريفة من الحياة لا تهدف من ورائها إلى غير الامتاع الفنى».

وهذا يدل على أن الأمثال الشعبية تتوسل بنفس الأدوات البلاغية والأدبية التى توظفها الأعمال الأدبية حتى تصل إلى الجمهور محدثة فى نفسه أثراً فكرياً ونفسياً فى الوقت نفسه. أى أن الشكل لا ينفصل عن المضمون فى الأمثال الشعبية، وهى البدهية التى تحكم التحليل النقدى للأعمال الأدبية. وقد عبر محمود عمر الباجورى فى كتابه «أمثال المتكلمين من عوام المصريين» عن هذه الظاهرة فقال:

«وأحيانا يكون للكلام كالبرهان للقضية فتدل عليه بالدلالة المطابقية وتارة يكون بالنسبة للكلام كنسبة الملح للطعام».

وكما عرفت شعوب العالم كلها فنون الأدب كالشعر والمسرح والرواية، فقد عرفت أيضا الأمثال الشعبية التى قامت بمهمة شبيهة بتلك التى قامت بها

هذه الفنون، إن لم تكن أكثر انتشاراً بين كل طبقات الشعب، ذلك أن قدرتها على التوعيه والتنوير لا يمكن أن تحد. فالسويسرى مثلا يقول: «بالمثل تشترى بأذنيك أحسن درس بأرخص ثمن»، والبوسنى يقول: «الأمثال فى الكلام تضيئ فى الظلام»، والروسى يقول: «الأمثال عملة الناس». ويوجز كراب كل هذه التعريفات والتفسيرات فى توصيف جامع فيقول:

«الأمثال تردد خلاصة التجربة اليومية التى صارت ملكاً لمجموعة اجتماعية معينة والتى صارت كذلك جزءاً لا ينفصل من سلوكها فى حياتها اليومية الجارية».

وإذا تأملنا تعبير «خلاصة التجربة اليومية» سندرك أن هذه الخلاصة هى بمثابة المادة الحية التى يتحتم على علماء الاجتماع والفولكلور والأنثروبولوجيا دراستها وتحليلها، كما يجب على النقاد تقويمها كمضمون أدبى وفنى، وكما يفترض فى الأدباء والفنانين أن يكونوا واعين بها وعياً عميقاً حتى يستطيعوا أن يضربوا على أوتار النبض القومى لشعوبهم فيدخلوا تراثها وتاريخها من أوسع الأبواب.

* * *

(٦)
البيرليسك

يدل مفهوم البيرليسك بصفة عامة على كل إنتاج فنى يهدف إلى تناول موضوع جاد ووقور بأسلوب ساخر يعتمد على المبالغة فى تصوير المواقف والكاريكاتير فى رسم الشخصيات. وأحيانا يخلط الكثيرون بين الـ Bùrlesque وبين ما يسمى بالإنجليزية Parody ، لكن: الـ Parody تقتصر فقط على تقليد أسلوب كاتب معين بهدف السخرية من المضامين الفكرية التى يتناولها بالمعالجة أو الأشكال الفنية التى تميز أسلوبه. ومن أشهر الكتب فى هذا المجال قصائد شاعر الإنجليزية الرائد تشوسر المعروفة باسم «قوافى السير توباس» والفصول الأولى من رواية الإنجليزى هنرى فيلدنج المعروفة باسم «جوزيف أندروز» التى سخر فيها فيلدنج من رواية «باميلا» التى كتبها صامويل ريتشاردسون وقدم فيها شخصية خادمة تحافظ على عفافها برغم هجمات وإغراءات أسيادها المتتابعة.

وقد ظهر اصطلاح «البيرليسك» لأول مرة فى الإنجليزية فى العقد الذى سبق عودة الملك تشارلز الثانى من منفاه فى فرنسا. وكان الاصطلاح يعنى فى ذلك الوقت نوعاً من روح الدعابة المنطلقة المتفائلة، أما دلالاته الأدبية والفنية فلم تكن فى الأذهان على الإطلاق. لكن هذه الروح تركت بصماتها واضحة على فن البيرليسك والفنون التى تفرعت عنه مثل التقليد الساخر لأساليب الكتّاب، والكاريكاتير، وإلقاء الأضواء المبالغة فى الواقعية على المواقف الرومانسية والشخصيات المثالية. وكان الشاعر اللاتينى الملحمى فيرجيل من أوائل الشعراء الذين تعرضت قصائدهم للتقليد الساخر. فقد قام الكاتب المسرحى الفرنسى بول سكارون (١٦١٠ - ١٦٦٠) بتقليد أسلوب فيرجيل الملحمى بعد تجريده من وقاره، وتحطيم الهالة المحيطة به ، وعندما قام الأديب الإنجليزى تشارلز كوتن

بترجمة سكارون إلى الإنجليزية فى عام ١٦٦٤ ذكر بصراحة فى العنوان أنها «بيرليسك».

والآن أصبح البيرليسك يغطى الشعر والرواية والمسرح وغير ذلك من الأعمال الفنية التى تظهر فيها العادات والتقاليد والعادات والمواقف والشخصيات والأنماط التى تراها فى أضواء مغايرة زاخرة بالسخرية والتهكم من خلال التقليد المبالغ فيه والكاريكاتير الصارخ. وقد عرف صامويل جونسون فن البيرليسك بأنه الموقف الكوميدى الذى ينبع من عدم التناسب المقصود بين الأسلوب والإحساسات التى يثيرها، أى بين الشكل والمضمون، أو بين المعالجة والفكرة. فمثلا يمكن معالجة الموضوع التافه بجدية مبالغ فيها لدرجة تثير السخرية منه، وهذا ما يسمى بالبيرليسك الرفيع أو معالجة المضمون الجاد الوقور بأسلوب هازل زاخر بالاستهزاء، وهو ما يسمى بالبيرليسك الهابط.

وعموما فإن هدف البيرليسك يكمن فى عنصرين: النقد والسخرية، لكن هذا لا ينفى وجود عنصر التسلية من خلال المفارقات الصارخة. وهذا ينطبق على كل فنون البيرليسك المختلفة: التقليد الساخر لأساليب الكُتّاب والمذاهب الأدبية، والكاريكاتير، والفن الواقعى الذى يتناقض مع الرومانسيات والمثاليات. فالكاريكاتير - مثلا - أحد أساليب البيرليسك يهدف من خلال المبالغة الوصفية إلى إبراز ملامح معينة وتضخيمها بحيث يحطم الملامح والخطوط المعتادة لكى يراها الناس فى ضوء جديد يوحى بدلالات جديدة يقصدها الفنان. أما الفن المغرق فى الواقعية لإظهار تناقضه الحاد مع الرومانسيات والمثاليات فيحدد استخدامه للبيرليسك فى إطار المضمون الأصلى الذى يبقى كما هو فى حين تسرف المعالجة فى المبالغة والمفارقة واللغة السوقية المسفة. وأحيانا تجمع معالجة البيرليسك هذه الفنون الثلاثة فى توليفة فنية واحدة، وأحيانا أخرى تستغنى عنها تماما إذا كانت تستمد مضمونها من الحياة المعاشة بشرط إبراز ملامحها بنفس أسلوب المبالغة والمفارقة، كما فعل الشاعر الإنجليزى لورد بايرون فى تصويره لشخصية دون جوان. ومع ذلك ظلت المتعة الأساسية النابعة من البيرليسك كامنة فى إلمام الجمهور بالموضوع الأصلى مثار النقد والسخرية حتى تكون المقارنة حاضرة فى ذهنه بصفة مستمرة.

ويزدهر فن البيرليسك بصفة خاصة فى الفترات التى تسود فيها المدارس الأدبية والاتجاهات الاجتماعية التى تشجع الناس على النقد الاجتماعى اللاذع لكل مظاهر حياتهم، وخاصة عندما تشعر الأغلبية بالعبث الكامن فى الأشياء والأفكار والمفاهيم التى كانت مثاراً للإعجاب من قبل. وأفضل مثال مبكر على هذا قصائد «السير توباس» التى سخر فيها تشوسر من أساليب الحديث والتفكير المملة الممطوطة التى ميزت القصص الرومانسى فى العصور الوسطى. وبعد تشوسر بقرنين من الزمان خرج الكاتب الأسبانى سيرفانتس بروايته الخالدة «دون كيشوت» التى سخر فيها من تقاليد عصر الفروسية التى كانت فى سبيلها إلى الاندثار فى ذلك الوقت، وكانت الضحكات التى أثارها سيرفانتس سبباً فى التعجيل بنهاية الفروسية وكل مثالياتها المفتعلة ورومانسيتها الفارغة. وكانت «دون كيشوت» من القوة والأصالة بحيث اعتبرت مثلا أعلى لكل أجيال البيرليسك التى أتت فيما بعد. بل إن رواية «دون كيشوت» تعتبر الرواية الأم بالنسبة لفن الرواية العالمية التى لم تعرف أشكالاً محددة لها قبلها. وكانت الرواية المفضلة لدى كل الأوروبيين منذ أواخر القرن السابع عشر وبطول القرن الثامن عشر.

ويبدو أن ميل المزاج الإنجليزى لروح الدعابة والسخرية والتهكم قد أوجد تربة صالحة لازدهار أدب البيرليسك سواء فى الشعر أو النثر، ففى قصائد درايدن، وألكسندر بوب وخاصة «اغتصاب خصلة الشعر» ظهرت السخرية من التقاليد الاجتماعية المزيفة، أما الروايات القوطية المسرفة فى العاطفة والتى ظهرت فى القرن الثامن عشر فقد سخر منها الروائيون الإنجليز مثل جين أوستن وبيكوك وثاكرى. كذلك تعرضت المسرحيات والأوبرات الرومانسية لهجمات البيرليسك.

أما مسرح البيرليسك فيرجع تاريخه إلى نفس العصور المبكرة التى تبلور فيها فن الكوميديا. فمن حفلات المسخرة والتهريج التى أقامها الإغريق القدامى كنوع من المهرجانات الترويحية، ظهرت مسرحيات الكاتب الساخر أريستوفانس كنماذج مبكرة للبيرليسك الذى جمع التقليد الساخر والكاريكاتير والمفارقة الصارخة. وإذا انتقلنا إلى العصر الإليزابيثى سنجد أن نماذج البيرليسك تقل، لكنها تشكل علامات مهمة على طريق هذا الفن كما حدث لمسرحيتى شكسبير «خاب

سعى العشاق» و «حلم منتصف ليلة صيف». ثم جاء جورج فيبيه فى عام ١٦٧١ ليقدم مسرحيته الرائدة فى فن البيرليسك «البروفة أو التدريبات المسرحية» التى سخر فيها من المسرحيات الملحمية الزاخرة بالبطولة الصاخبة: وقدم فيها صورة كاريكاتيرية لمسرح درايدن بصفة خاصة، ولروايات فليدنج ومسرحيات شيريدان. وكلها أعمال لاقت نجاحاً جماهيرياً استمر بطول القرن التاسع عشر بعد ذلك حين تبلورت ملامح البيرليسك كفن شعبى متميز.

وكان هناك اتجاه فى القرن الثامن عشر لربط الموسيقى بالبيرليسك فى الأعمال الأوبرالية التى تسخر من أساليب الأوبرا المسرفة فى الجدية المأسوية. ولاقت هذه العروض نجاحاً ضخماً، كما حدث لأعمال جون جاى (١٦٨٥ – ١٧٣٢) مثل «أوبرا الشحاذ» الشهيرة. وكانت المسارح الصغيرة المتناثرة فى الأقاليم قد أقبلت على تقديم هذه الأوبرات، ذلك أن المسارح التى تقدم المسرحيات الخالية من الموسيقى لابد من حصولها على ترخيص من الرقابة بذلك. أما مسرحيات البيرليسك الموسيقية فكانت تدخل بند التسلية والترفيه. وأطلق على هذا النوع من الإنتاج المسرحى اصطلاح burletta للتفريق بينه وبين البيرليسك التقليدى. وفى القرن الماضى كان هذا الاصطلاح يطلق على المسرحية الموسيقية القصيرة التى تنتمى إلى الفارص الهزلى، كل هذا لتفادى قوانين الرقابة. لكن الفنانين استخدموا نفس حيل البيرليسك وقاموا بالتقليد الساخر لمسرحيات شكسبير، ولمواقف التاريخ، ولشطحات الرومانسية.

وفى أوائل القرن التاسع عشر تغيرت نظرة الجمهور إلى البيرليسك واعتبره فناً راقياً له تقاليده الخاصة بفضل الأساليب الراقية التى أدخلها الفرنسيون، وبفضل التقاليد التى ترسخت فنياً بعد أن تخلصت من كل الوسائل التجارية الرخيصة التى بليت بمرور الزمن. لكن نظراً لأن الفرنسيين كانوا يعانون من نفس قيود الرقابة الصارمة فقد لجأوا إلى نوعين من البيرليسك الموسيقى الخفيف الجذاب. الأول دار حول التقليد الساخر الخيالى لقصص الجنيات والحوريات، والثانى نهض على السخرية من المسرحيات الجادة المعروضة بالفعل. وقام الفنان الفرنسى ج. ر. بلانشيه بتقديم هذا الفن فى إنجلترا ولاقى نجاحاً كبيراً بفضل المفارقات الصارخة التى تثير الضحك من كل القيم

القديمة التى تعارف عليها الناس، والتى تخلصت من كل الحركات السوقية والمواقف الفجة التى تميز بها البيرليسك القديم. وكان هذا بمثابة التمهيد لأعمال جلبرت وسوليفان الشهيرة فى مجال الأوبرا الخفيفة، ولمسرحيات روبرتسون وبنيرو فى مجال الكوميديا.

أما البيرليسك الأمريكى الحديث فكان الابن الشرعى للبيرليسك الإنجليزى القديم. وقد دخل المسرح الأمريكى فى مرحلة مبكرة: لكنه كان أكثر تحفظاً وتهذيباً من جهة النكات اللفظية السوقية، أما من ناحية التركيز على الجاذبية الجنسية للممثلات والراقصات، فقد وجد أنه السبب فى الإقبال الشعبى المنقطع النظير عليه، من هنا كان تفنن البيرليسك الأمريكى فى استعراض أكبر قدر ممكن من أجساد الفتيات الجميلة تحت الأضواء والألوان المبهرة. وقد بدأ هذا الاتجاه فى أمريكا منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وتطور فيما بعد إلى فقرات خلع الملابس حتى تصبح الراقصة كما ولدتها أمها. وبذلك انتقلت أضواء المسرح من على الوجوه والعيون إلى السيقان والأرداف. لكن سرعان ما تخصصت الكاباريهات والأندية الليلية فى تقديم هذه النوعية التجارية من الإثارة، وعادت المسارح إلى تقديم الكوميديا الموسيقية الزاخرة بالتقليد الساخر للأعمال الجادة والمأسوية والميلو درامية.

وبعد هذا التاريخ الطويل من البيرليسك ما زال النقاد يصرون على أنه فن عاجز عن إيجاد التعبير الدرامى المتبلور المتميز عن روحه وجوهره. ولعل أفلام وولت ديزنى كانت البداية الجادة الراقية للبحث عن هذا التعبير الدرامى المتكامل بعيداً عن كل الحيل الرخيصة المصطنعة. ففى أمريكا بصفة خاصة فقد البيرليسك شخصيته المتميزة بسبب استيعابه لكل الوسائل التجارية التى تجذب الجمهور بأية وسيلة مثل تقديم فقرات كوميدية مقحمة، والسحرة، والحواة، والبهلوانات، والأغانى العاطفية السائدة، وفى النهاية يعود إلى أغانى الكورس التى بدأ بها العرض، مع فقرة نهائية لرقصات هز البطن واستعراض السيقان. وكان الهدف من وجود الكورس فى أول العرض ونهايته الإيحاء بمنحه شخصية درامية محددة. لكنها كانت كلها محاولات مصطنعة.

وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى دخل البيرليسك فى منافسة مميتة مع فن

السينما. ولم يجد أسلحة يحارب بها معركته سوى الإثارة الجنسية وفقرات خلع الملابس (الاستربتيز) والرقصات العارية، وخاصة أن أفلام الجنس لم تكن معروفة فى ذلك الوقت. وكان هذا سبباً فى ثورة رجال الدين والأخلاق العارمة ضده، وقالوا عنه إنه ممارسة للفسق والدعارة ولكن بأسلوب جديد وجماعى. واستمرت الثورة الدينية والأخلاقية حتى تم إصدار قانون بتحريمه فى عقد الأربعينيات، وحتى اندلاع الحرب العالمية الثانية، حين توارى البيرليسك الجنسى الصارخ فى الكاباريهات والأندية الليلية .وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية حرص أصحاب المسارح الكبيرة على استعادة احترام الجمهور لفن البيرليسك العريق وذلك بتقديم المسرحيات ذات التكاليف الضخمة التى تجمع بين الكوميديا الساخرة والمجموعات الراقصة التى تركز على براعة التشكيلات والإيقاعات المثيرة، فى حين توارت الإثارة الجنسية فى الخلف.ونجحت التجربة بالفعل واستمر عرض بعض المسرحيات أكثر من عشر سنوات.

وعلى الرغم من تأثر المسرح فى مصر والعالم العربى بالمسرح الأوروبى والأمريكى، فإن البيرليسك لم يجد الطريق ممهداً له فى المنطقة العربية، نظراً لأن تقاليدنا الدينية والأخلاقية لا تسمح بمثل هذه العروض الناضحة بالجنس والإباحية. ولذلك تأثر مسرحنا باتجاهات التراجيديا والكوميديا والميلو دراما والفارص والفودفيل الوافدة من الخارج، فى حين اكتسب مناعة طبيعية ضد تيارات البيرليسك، وإن كان العرب يستمتعون بمشاهدته عند وجودهم فى أوروبا وأمريكا. ومع ذلك فهناك تأثيرات طفيفة للبيرليسك على المحاولات التى قدمها محمود شكوكو وثريا حلمى ولبلبة وسيد الملاح وغيرهم من فنانى المونولوج الانتقادى الساخر، وتقليد الفنانين الجادين، والأغنية الخفيفة التى تمس عيوب المجتمع دون أن تجرح أعضاء هذا المجتمع.

* * *

(٧)
التراجيديا (المأساة)

يضرب فن التراجيديا بجذوره فى المسرح إلى أن يصل إلى بداياته الأولى فيقال إنها انحدرت عن الشعائر الدينية التى ارتبطت بإله الخمر باخوس، وذلك عندما كان سكان أثينا يخرجون إلى التلال المحيطة بها لإحياء أعياد باخوس فى موسم حصاد الكروم. وقد تمثلت الطقوس فى الرقص والغناء حتى يزيد باخوس من محصولاتهم القادمة، ولذلك أقاموا مذبحا وسط المكان ليزاولوا الرقص حوله، واعتادوا أن يذبحوا جديا عند المذبح قربانا للإله باخوس. من هنا كان اقتران الجدى بعيد باخوس إله الخمر وديونيسوس إله الخصب واعتياد الأثينيين لبس جلد الجدى فى أثناء ممارسة الرقص. وكان هذا أول ظهور لما عرف بغناء الجدى أو الرقص الغنائى الذى حدد بداية فن التراجيديا تاريخياً طبقاً لتعريف أرسطو الذى قال بأن التراجيديا فى بداية أمرها كانت مجرد ارتجال بديهى نشأ مع رواد الرقص الغنائى.

ومع تكرار هذه الطقوس والشعائر فى كل موسم تخصص بعض الرجال فى غناء جمل ومقاطع يرددها الجمع كله. وهذا كان بداية الممثل الرئيسى ومع الكورس أو الجوقة. وعندما زادت الحشود وتضاعفت الجماهير، اضطر البطل إلى الوقوف فوق عربة خشبية أو فوق المائدة التى تقدم عليها القرابين، حتى يتسنى للجميع رؤيته وسماعه. وكانت هذه المائدة أول مسرح عرفه تاريخ الحضارة الإنسانية المسجلة، وخاصة أن الأمر لم يقتصر على البطل بمفرده بل تطلب ظهور ممثل آخر لكى يقوم بالرد عليه، وهكذا نشأ الحوار المسرحى. ومع ازدياد الإقبال تم توسيع المسرح إلى أن أقيم فى البقعة الرئيسية فى دائرة الرقص عند المذبح.

وبتطور الفكرة وتعقدها بدأ الممثلون فى ابتكار أنواع تعبيرية من الملابس والأقنعة وغير ذلك من مستلزمات التمثيل والرقص والغناء، وأدى هذا إلى إقامة خيمة خلف المسرح ليستريح فيها الممثلون، ويبدلوا ملابسهم، ويظهروا على المسرح – فى بداية ظهورهم – منها أيضا . ومع تطور فن التمثيل الناشئ أصبح العرض المسرحى يستغرق وقتاً طويلاً نتيجة لتعدد شخصياته وتعقد أحداثه، بحيث أصبح جلوس الجمهور ضرورة ملحة يجب أن تحل محل الوقوف الذى كان مفروضاً فى أثناء الطقوس الدينية. كما عرف الأثينيون نظام «شباك التذاكر» فكان الحضور يدفعون ثمناً زهيداً لدخول المسرح، لكن الفقراء كانوا عادة يتمتعون بالإعفاء من هذا الأجر لأن الدولة كانت تتحمله. فمع نمو المسرح وانتشاره ساهمت الدولة فى تمويله وتشجيع الممثلين ومنحهم جوائز وهبات لدرجة أن المسرح أصبح من مقومات الحياة المدنية وخاصة بعد عصر صولون.

وعلى الرغم من تعدد مفاهيم وأشكال التراجيديا، فإن هناك مفهوماً بسيطاً ومهماً يقول بأن نهايتها لابد أن تكون محزنة، وعادة ما تنتهى بموت أو مصرع البطل. وظل كتَّاب التراجيديا منذ الإغريق وحتى بدايات القرن الثامن عشر يؤمنون بأن المسرحية المأسوية لابد أن تدور حول شخصيات ملكية أو قيادية على أقل تقدير، وأن تعالج موقف الإنسان من القدر بأسلوب يتميز بالنبل الشاعرى والشعرى فى آن واحد. وكان ارسطو أول من حدد التراجيديا تحديداً علمياً فى كتابه «فن الشعر» حوالى سبعين عاماً بعد وفاة يوريبيديس.وكان تحديداً عملياً تطبيقياً استقاه من استقرائه للمسرحيات المأسوية التى كانت سائدة فى عصره. يقول أرسطو:

«إن التراجيديا تقليد فنى لحدث يتميز بالجدية، والتكامل فى حد ذاته، والنبل والبهاء المناسبين».

ومفهومه للبهاء أو الوقار يمكن أن يمتد ليغطى ملامح عديدة للتراجيديا، كما نجد فى تأكيده على اللغة الشعرية أو اللغة النبيلة، وفى ربطه بين التراجيديا والملحمة بحكم أن الشعر الملحمى يشترك مع التراجيديا فى أنه تقليد فنى فى شعر نبيل سامٍ، ويدور حول أحداث جادة، ويقدم شخصيات مأسوية لها أهميتها وخطورتها فى مصائر البشر والبلاد. كما أن هذا الجلال يتأكد من خلال القرار

الأخلاقى الذى تتخذه الشخصية، ومن خلال القدرة على ما يجب أن يقال فى موقف بعينه بصرف النظر عن النتائج التراجيدية التى يمكن أن تصيب الشخصية.

ويركز أرسطو فى نظريته عن التراجيديا على دور المعاناة والألم النبيل فى حياة الشخصية المأسوية التى تمر بحدث من نوعية مدمرة أو مؤلمة مثل الموت المفاجئ العنيف، أو الألم الجسدى القاتل، أو الضياع المادى وفقدان الممتلكات. وهذا المفهوم ينطبق على التراجيديا الكلاسيكية المعاصرة لأرسطو، كما ينطبق على التراجيديا الحديثة مثل مسرحية تشيكوف «بستان الكرز» التى يتمثل فيها الحدث المادى فى ضياع ضيعة العائلة وما تبعه من معاناة نفسية وآلام وجدانية. وقد حدد أرسطو مفهومه للبطل التراجيدى فقال إنه لا ينتمى تماماً إلى عالم المثال والخير، وفى الوقت نفسه لا ينغمس فى عالم الرذيلة والشر، بل يتحرك فى منطقة حرام بينهما. وبحكم بشريته الضعيفة فقد أصيب بثغرة فى بنائه الإنسانى جعلته يفقد القدرة على الحكم الصحيح على الأشياء. وهذا النقص المأسوى لابد أن يؤدى إلى أحداث مدمرة عليه وحده تحمل مسئوليتها، ومن ثم فهو المحرك الأساسى للأحداث، والعامل المطور للشخصيات، والمشكل للبناء التراجيدى.

وفى التراجيديا الاجتماعية الحديثة انتقل هذا النقص المأسوى من داخل البطل إلى قلب المجتمع الذى يعيش فيه، بحيث أصبح البطل ضحية للظروف الخارجية المحيطة به. ولكن تكاد الأحاسيس التى تثيرها التراجيديا الاجتماعية الحديثة فى نفس الجمهور، تكون هى نفسها التى تثيرها المأساة الكلاسيكية القديمة. وهى الأحاسيس التى حددها أرسطو بإحساسى العطف والخوف عند المتفرجين، مما يؤدى إلى تطهير أحاسيسهم من أدران الصراعات اليومية التافهة وذلك عندما يخرجون من ذواتهم بتعاطفهم مع البطل الذى يشترك معهم فى الإنسانية ويدفع الثمن نتيجة ضعفه البشرى الذى لا يملك أية إرادة فى مواجهته، وفى الوقت نفسه يخافون على أنفسهم من قوى القدر التى قررت أن تسحقه، والتى ربما واجهتهم فى يوم من الأيام. وإحساسات العطف والخوف ثم التطهير تأتى من البناء ا لمنطقى المتسق للحبكة الدرامية، ذلك أن تتابع الأحداث والمواقف فى

تيار متصل من شأنه أن يحتوى المتفرجين ويدمجهم فى تيار الأحداث الحتمية. وهذه الحبكة - مثل أى بناء متكامل مستقل - لابد أن تكون لها بداية ووسط ونهاية. ولا يتأتى هذا إلا من خلال ديناميكيات الصراع بين الأطراف المتناقضة والاكتشافات والتطورات التى تتوالى نتيجة لهذا الصراع المحتدم.

والتدهور المفاجئ إلى وضع بائس لم يكن فى الحسبان، من العناصر الحيوية للتراجيديا إذا حدث هذا التحول نتيجة لتطورات حتمية داخلها. كما أن اكتشاف حقائق مشينة لم تكن معروفة من قبل - سواء بالنسبة للبطل أو للشخصيات الأخرى - من شأنه أن يؤثر على وضع الشخصيات ومن ثم على فكرها وسلوكها. فهى تنتقل من نعيم الجهل إلى جحيم المعرفة. ولذلك فإن الحبكة المحكمة لا تثير وحدها إحساسى العطف والخوف، بل تشترك معها الأحداث البارزة التى تؤكد سطوة الأقدار العارضة على مصير الشخصيات. ومع اكتشافات علم النفس فى العصر الحديث تفرعت نظريات عديدة عن نظرية التطهير التى نادى بها أرسطو، ذلك أن إحساسى العطف والخوف موجودان فى الطبيعة البشرية نتيجة لموقف الإنسان الضعيف من الكون، وهذان الإحساسان مثيران للقلق والتوتر والضيق النفسى، لكن عندما ينعكسان على شخصيات ملموسة خارج نطاق الكيان الداخلى للمتفرج فإنه لابد أن يفرغهما. ومن هنا كان الإحساس بالتطهير السيكلوجى والراحة النفسية الذى يعقب مشاهدة التراجيديا.

وعلى الرغم من أن أرسطو استقى نظريته فى التراجيديا من دراسته للدراما الإغريقية بصفة خاصة، فإن خصائص الوقار، والجلال، والحبكة، والتناقض، والاكتشاف، والتطهير يمكن أن توجد فى التراجيديا المتكاملة التى يمكن أن ينتجها أى عصر. كذلك فإن وحدة الحدث أثبتت وجودها فى معظم التراجيديات الناضجة التى أتت بعد ذلك، وإن كانت قد أضيفت إليها بعض التنويعات والتفريعات الجانبية التى لا تؤثر على المجرى الأساسى للحدث الرئيسى. ويقصد أرسطو بوحدة الحدث النسق البنائى للأحداث، بحيث يقع كل جزء فى مكانه الطبيعى، فإذا تحرك أى جزء من مكانه بدون مبرر درامى فإنه يصيب كل الأجزاء الأخرى بالاضطراب والتشويش، ذلك أن الجزء لا ينفصل عن الكل. وعلى الرغم من أن مفهوم التراجيديا - فى أعقاب العصر الكلاسيكى - قد

مـر بتطورات ومـتـغـيـرات عـديـدة، فـإن نـظرية أرسطو ظلـت مـتـمـاسكة الـبناء ومـحتفظة بـحيويتها.

وفى عـصـر النهـضـة وصل الدارسـون بقـيـادة لودوفـيكو كـاستـلفـيـترو (١٥٧٠) إلى تحديد أكثـر دقة لوحدة التراجيـديا، واضعين فى اعتبارهـم التـراجيديا الأثينيـة. فقـد ركـزوا على وحدتى الزمـان والمكان اللتين لم يرد ذكـرهمـا فى كتـاب «فن الشـعر» لأرسطو، وقـاموا بفـرضـهمـا فرضـاً على كل كُتَّاب الـتراجيـديا. وهذا الاتجـاه هـو الذى تمـيـزت به الفـتـرة النـيـوكـلاسـيكيـة أو الكلاسـيكيـة المحـدثة التى التـزمت التـزامـاً صـارمـاً بالـوحـدات الـثـلاث: الزمـان والمكان والـحـدث، كـمـا نـجـد فى مسـرحيات كورنى وراسين وأتباعهم سـواء فى فرنسا أو فى أوروبا بصـفة عامة.

أمـا فى العـصـر الذهبى للمـسـرح الأسـبـانى وفى العـصـر الإليـزابيـثى فى إنجلترا، فقـد تجاهل الكُتَّاب وحدتى الزمان والمكان، كما أن وحـدة الحدث أو الحبكة لـم تحظ بالاهتمام الكافى. بل حشـدوا أحداثاً فرعيـة وحبكات جانبية مثلما نجد فى الدراما الإليزابيـثية، ومزجوا التـراجيديا بالكوميـديا كما فعل شكسبـير وبومونت وفلتـشـر فى المراحل المتأخـرة من مـسـرحـيـاتهم. ونـفس الحـرية مـارسـهـا كُتَّاب الدرامـا الرومـانسـية. ومنذ ذلك الوقت لـم تعـد الوحدات ضـرورة حتـمية مفـروضة مـسبـقاً على كاتب التـراجـيديا. كـذلك فإن مـبدأ العـرضـية الذى يتطلب تبـريره أن تكون الأحـداث الرئيسـية جـزءاً عـضـوياً من الـحبكة، لم تعـد له نفس الأولوية التى كانت له من قبل.

ومنذ القرن الثامن عشر قام ديدرو وجورج ليلو وليسنج بإعادة صياغة مبدأ الجـلال والبـهـاء والوقـار لكـى يشـمل الـبـشـر العـاديين الـذى يمكن تحـويـلهم إلى شـخصـيات مأسـوية فى التراجيـديا، بعد أن كان الأمر مقـصـوراً على الآلهة والملوك والأباطرة والأمـراء والقـادة والأبطال. فـالمأسـاة يمكـن أن توجـد فـى أية طبـقـة اجـتمـاعيـة وليـست مقـصـورة على الطبقـات الأرسـتقـراطيـة. ولم تعد هالة الجـلال تحـيط بالطبـقـة الاجتـمـاعـيـة والأصل الأرسـتـقـراطى، بل تركـزت فى جـلال الروح والفكر. وكـان هذا نتيـجـة طبـيـعـية لازدهار الطبـقـة الوسطى وقـدرتها على إثبـات وجـودهـا، ولظهـور الاتجـاهات الديمقـراطية الـتى جعلت من حيـاة الإنسـان العـادى مادة للتراجيديا أفضـل من حياة الأرستقراطى المصطنعة. وكما قال بومارشيه فإن

العلاقة الحقيقية الصادقة تكمن بين إنسان وإنسان، وليست بين إنسان وملك. وكلما ارتفع الوضع الاجتماعى للشخصية فإنه يبعدها عن العلاقة الحقيقية مع الآخرين، أما الترابط داخل الطبقة الاجتماعية الواحدة فمن شأنه أن يثير أحاسيس الخوف والعطف بدرجة أشد وأقوى وأعمق.

وقد أدى هذا التركيز على دور الإنسان العادى إلى نمو الواقعية الاجتماعية وتطورها، ومن ثم إلى ازدهار التراجيديا التى تتخذ مضمونها من الصراع الاجتماعى. وهذه التراجيديا الاجتماعية لم تعتن أيضا بالأبعاد المأسوية الكلاسيكية فى تقديم المواقف وتطوير الشخصيات، على الرغم من جدية الظروف المحيطة ومأسويتها سواء على المستوى الاجتماعى أو السيكولوجى، وعلى الرغم من النهاية المدمرة، والمفجعة التى بلغتها. ولذلك اكتفى النقاد بإطلاق اصطلاح «الدراما الجادة» عليها بدلا من «التراجيديا». وكان هذا الاصطلاح قد استخدمه دينيس ديدرو ولأول مرة عندما وصف مسرحية تقع فى المنطقة الفاصلة بين التراجيديا والكوميديا، تماما مثل مسرحياته «الأبناء الطبيعيون» (١٧٥٧)، و «رب العائلة». كما أطلق على هذه النوعية اصطلاح «الدراما الاجتماعية» و «دراما القضية أو المشكلة».

وقد برزت نظريات فلسفية مختلفة فى الأدب التراجيدى فى عصور مختلفة. هناك النظرية الإغريقية حول عنصر القدر كعامل عرضى ليس فى حسبان الإنسان الذى لا يملك قهره. كما أن كبرياء البطل التراجيدى تعتبر خطيئة مرتكبة فى حق الآلهة، وتتسبب فى سقوطه ونهايته، هذا بالإضافة إلى أن أعمال العنف الدموى تخلق نوعاً من اللعنة القدرية التى تظل تطارد الشخصية فى صحوها ومنامها إلى أن تقضى عليها، وأحيانا تحل اللعنة على مرتكبها وعلى أجيال عديدة من صلبه. وفى التراجيديا الإنجليزية فى العصر الإليزابيثى تمثل المحرك الأساسى فى الإرادة الشخصية التى تؤدى إلى أفعال العنف والصراع.

أما فى التراجيديا الحديثة فتتمثل الحتمية التراجيدية فى صراع الفرد مع المجتمع بكل ما يحمله من تقاليد وانحيازات وأهواء واتجاهات وقوانين وعادات وخصائص كما نجد فى «بيت الدمية» لابسن، و«النساجون» لهاوبتمان، و«ماجدة» لسادرمان، و«القديسة جون» لبرناردشو. كما أضاف الأدباء الطبيعيون

عوامل حتمية جديدة مثل عامل الوراثة كالأمراض الوراثية والتناسلية وإدمان الخمر بحيث ترث الشخصية - مثلا - مرضاً لاذنب لها فيه كما فى مسرحيتى «قبل شروق الشمس» لهاويتمان و«الأشباح» لابسن، أو ترث خصائص بيولوجية ودوافع سيكولوجية تتحكم فى فكرها وسلوكها ولا تملك لها دفعاً. وكان إميل زولا قد أرجع السبب فى المأساة إلى وجود ذلك الوحش الكامن فى الإنسان، أى الغريزة العمياء التى تصدر عن دوافع الجنس أو المادة، وتقوم بدور القدر، وتؤدى إلى الشرور والآلام مثلما نجد فى «تيريز راكوين» ١٨٧٣. وبذلك أصبح القدر الميتافيزيقى مزيجاً من عنصرى الغريزة والوراثة، أى أنه انتقل من خارج الإنسان إلى داخله، وكان هذا نتيجة لمدارس التحليل النفسى الحديثة التى ألقت الأضواء على الغريزة التى تشكل العامل التراجيدى الأساسى فى حياة الإنسان، لأنها غالباً ما تتفاعل مع العقل الباطن الذى لا يعلم شيئاً عن العمليات الجارية داخله.

وهكذا أصبحت المأساة نتيجة حتمية للصراع بين قوى العقل الواعى ودافع العقل الباطن. وهو صراع له جانبه الاجتماعى بحكم الارتباط العضوى بين الإنسان والمجتمع. فالصراع بين الإنسان والمجتمع أو الأفراد الآخرين يصدر عن الدوافع الداخلية الكامنة فى العقل الباطن اللاواعى عند الفرد.

وفى عصر الصراع الطبقى المكثف استطاعت التراجيديا استيعاب النتائج المأسوية الناتجة عن هذا الصراع الذى يطحن الأفراد فى طريقه دون هوادة، وبذلك حل محل القدر الميتافيزيقى القديم. كذلك ساهمت التحولات الاجتماعية فى إضافة أبعاد جديدة إلى فن التراجيديا، فقد أدت إلى نوع من القهر والإحباط والاستنزاف بالنسبة للأنماط التى عجزت عن مجاراة هذه التحولات وركوب موجتها. وخير مثال على ذلك مسرحيات تشيكوف «الخال فانيا»، و«الشقيقات الثلاث»، و«بستان الكرز». وهكذا تتراوح عوامل القدرية بين القدر الميتافيزيقى فى التراجيديا الإغريقية، والعنف الدموى فى التراجيديا اللاتينية، والتحدى الإنسانى الإرادى فى التراجيديا الإليزابيثية، والضغط الاجتماعى فى القرن الثامن عشر، وعوامل الغريزة والوراثة والصراع الطبقى والقهر والإحباط فى العصر الحديث.

وجدير بالذكر أن نقاد الغرب فى حمية اهتمامهم بإنجازات الأدب الغربى

وأصوله وبداياته نسوا تماماً أن الأصول الأولى الحقيقية لفن التراجيديا ترجع إلى المسرحيات الدينية التى انتشرت فى مصر وسوريا ودارت حول الشخصيات الأسطورية (الميثولوجية) مثل أوزوريس، وأتيس، وأدونيس. وكان الصراع يدور بين الإنسان وقوى الشر التى تريد القضاء عليه، لكن قوى الحب والخير كانت قادرة على تحدى الشر حتى بعد تمكنه من إنهاء حياة الإنسان كما حدث فى مأساة أوزوريس الذى عاد إلى الحياة بفضل دموع إيزيس رمز الحب والخير والعطاء والنماء. ومن السهل تتبع الجانب الرمزى والتجريدى لمثل هذه الشخصيات والمواقف المأسوية. وفى الشرق الأقصى تتمثل التراجيديا فى مسرحيات نوه التى عرفها اليابانيون. ثم تأتى بعد ذلك التراجيديا الإغريقية التى اعتبرها النقاد بداية هذا الفن فى حين أن جذوره ترسخت من قبل فى مصر وسوريا.

* * *

(٨)
الترجمة

تعد الترجمة من الفنون الصعبة التى تحتاج إلى دراية شاملة بمعانى وألفاظ اللغتين: المترجم منها والمترجم إليها، كما أنها تعتمد على الموهبة الأصيلة والحس المرهف فى إدراك المعانى وظلالها المتدرجة، إذ أن الترجمة ليست نقلاً للفظ أو التركيب اللغوى. فهذه كلها مجرد وسائل لنقل المعنى الذى يقصده الكاتب الأجنبى إلى مجال الاستيعاب والإدراك عند القارئ الذى يطلع عليه فى لغته المحلية. وعملية نقل المعنى هذه تستدعى من المترجم أن يكون ملماً بالخلفية الفكرية والثقافية والعلمية للموضوع المطروح للترجمة، ولذلك يفضل أن يكون مترجم الموضوع العلمى المتخصص عالماً أو على الأقل ملماً بأصوله العلمية حتى لا تستعصى عليه ترجمة المصطلحات العلمية التى ترتبط بالكثير من القوانين والمعادلات والمعايير العلمية السابقة أو اللاحقة لها. كذلك يفضل أن يكون مترجم العمل الأدبى أديباً أو ناقداً أو ذا حس فنى وخلفية ثقافية عريضة بحيث يستطيع الوصول إلى أغوار المعانى التى يقصدها الأديب الأجنبى. فإذا تصدى أحدهم – مثلاً – لترجمة مسرحية ما دون أن يكون مستوعباً للتقاليد المسرحية – سواء التقاليد العامة أو المرتبطة بهذه المسرحية بصفة خاصة – فإن إجادته للغة الكاتب المسرحى الأجنبى لن تكفى لترجمة المسرحية على الوجه الفنى المطلوب. فهناك فرق كبير بين مجرد إجادة اللغة وبين القدرة الفعلية على الترجمة. وما ينطبق على العلم والأدب ينطبق على كل فروع المعرفة الإنسانية.

وتكمن خطورة الترجمة وضرورتها فى أنها تقوم بدور الجسر الموصل بين الحضارات المتتابعة والمختلفة، وبذلك تساهم فى نشر الحضارة الإنسانية عبر حاجزى الزمان والمكان، سواء على مستوى الفرد أو المجتمع أو العالم أجمع. ولولا

الترجمة لما عرفنا شيئاً عن الحضارات السابقة والتراث الإنساني، ولنا أن نتخيل الشكل الذي كان من الممكن أن تتخذه معرفتنا بالحضارة المصرية القديمة لو لم يستطع رجل مثل شامبليون أن يفك رموز حجر رشيد، وأن ينجح في ترجمة ما ورد فيه. هذا على المستوى الزماني، أما على المستوى المكاني فلنا أن نتخيل أيضاً الكيفية التي يستطيع بها عالمنا المعاصر أن يفهم بعضه بعضاً بدون عمليات الترجمة الهائلة التي تتم يومياً في كل أجهزة الإعلام والصحافة.

ومن هنا أصبحت الترجمة هي النافذة التي يطل منها المواطن العادي على كل إنجازات العصر دون أن يجهد نفسه في تعلم لغات أجنبية قد لا يجد الوقت أو الإمكانات لتعلمها، وخاصة أن تعلم اللغات بالنسبة للذين تخطوا مراحل الدراسة والتعليم، أصبح مكلفاً اليوم ويحتاج إلى تنظيم الوقت والجهد والممارسة المستمرة. وهذه كلها عناصر من الصعب توافرها في عالم يلهث فيه الجميع وراء القوت اليومي بطريقة أو بأخرى. كما أنه من المعروف أن الإنسان العادي إذا أجاد لغة أجنبية واحدة فربما يعجز عن إجادة لغة أخرى. لذلك عملت كل دول العالم المتحضر على تشجيع حركة الترجمة، وإنشاء إدارات الترجمة التي تتمتع بالدعم الرسمي للدولة. ومن الناحية الاقتصادية البحتة فإن إنشاء أجهزة الترجمة تعد أرخص بمراحل من المصاريف الباهظة التي تنفقها الدولة على تعليم اللغات الأجنبية في المدارس والمعاهد العليا، في حين لا تعود على الدولة بنفس الفوائد العلمية السريعة الملموسة للترجمة شتى أنواع المعرفة.

ويجب ألا يتبادر إلى الذهن أن الترجمة تتعارض مع عملية تعليم اللغات الأجنبية. فكل منهما تؤدي إلى الأخرى. ذلك أن الثقافة التي تتيحها الترجمة للمواطن العادي قد تغريه بإجادة لغة أو لغتين حتى يطلع على إنجازاتهما العلمية والفكرية والأدبية بدون وسيط الترجمة، وقد تجعله ثقافته المتزايدة ينظر إلى الترجمة على أنها حاجز يحول بينه وبين الاطلاع والفهم المباشر. أما التعليم الحقيقي والجاد للغات الأجنبية فمن شأنه تغذية روافد الترجمة ومدها بالمترجمين الأكفاء الذين يساهمون في ازدهار حركتها ومن ثم في مد جسور العبور الحضاري بين مختلف الأمم والشعوب.

والشيء الغريب الجدير بالتسجيل هنا أنه على الرغم من خطورة موضوع

الترجمة سواء كفن عريق أو علم نظري أو مجال تطبيقي، فإننا لا نجد أبحاثاً أو دراسات وافية في هذا الميدان.. وكان الأجدر بعلماء اللغويات في مجالات النحو والصرف والمعاني أن يبذلوا جهداً كبيراً في إخصاب فن الترجمة بالجديد من التقنين والتنظير بدلاً من أن يغلقوا على أنفسهم نوافذ كل لغة على حدة ويعيشوا في جزيرتها المنعزلة. ففي مجال التنظير للترجمة لا نجد أكثر من كتاب واحد لألكسندر فريزر تيتلر «عن مبادئ الترجمة»، وفي مجال التطبيق كتاب بورا «الشعر الإغريقي والترجمة»، وكتاب لامير وكازاميين «الشعر الفرنسي والترجمة»، وكتاب تشارلز جيمس لايال «ترجمات الشعر العربي القديم» وهي كتب لا يمكن أن تغطي أي جانب من جوانب هذا الموضوع الحيوي.. فكتاب تيتلر – مثلاً – يحاول وضع بعض القواعد المعينة لترجمة الشعر الإنجليزي الكلاسيكي بصفة خاصة، ولكن ما قد ينطبق على هذا الشعر قد لا ينطبق على أي نوع آخر من الشعر.. ومن ثم لا ينطبق بالضرورة على الشعر بصفة عامة. ولعل ندرة الأبحاث والدراسات في مجال الترجمة ترجع إلى استحالة إطلاق تعميمات تصلح لكل زمان ومكان. فبالإضافة إلى الموهبة والذوق والحس وغير ذلك من العناصر الفردية الذاتية التي تتدخل في عملية الترجمة، هناك الاختلافات والفروق البيئية بين مترجم وآخر، بين لغة وأخرى، بين عصر وآخر. إذ أن عملية الترجمة تتطور تلقائياً مع مراحل التطور الطبيعي للمعرفة الإنسانية..

ولا أشك أن هناك من الإنجازات الأدبية والإضافات الفكرية والفنية في عديد من اللغات التي لا يمكن لأعظم الباحثين والدارسين الأكاديميين الإلمام بها كلها.. ومن هنا كانت ضرورة الترجمة حتى لهذه الصفوة من المثقفين الذين يجيدون أكثر من لغة أجنبية. ففي مجال الأدب – مثلاً – تصبح الترجمة أمراً لا مفر منه. فمن الحماقة أن يحرم متذوق للأدب من قراءة «الحرب والسلام» مثلاً لتولستوي لأنه لا يعرف الروسية، أو «الكوميديا الإلهية» لدانتي لأنه لا يجيد الإيطالية. ولن يوجد المفكر أو المثقف الذي يستطيع أن يقرأ كل الأعمال التي يعجب بها باللغات التي كتبت بها أصلاً. أما القول بأن عملية الترجمة تقضي على التناغم الفكري عند الكاتب، وتشوه المشاعر التي يجسدها، وتحرف المعاني التي يقصدها، وتقتل الإيقاع ودلالة الأصوات، فهو قول مبالغ فيه إلى حد كبير.. فقد

تضيع بعض ظلال المعانى التى لا يمكن أن تنفصل عن لغتها ، لكن المحصلة النهائية لعملية الترجمة الناضجة توضح أن حساب المكسب يزيد بمراحل عن حساب الخسارة . ولذلك فإن المثل الإيطالى الشهير الذى يصف المترجمين بأنهم خونة يميل كثيراً إلى المبالغة اللفظية. فإذا كانت الترجمة خيانة فنحن فى أشد الحاجة إلى هذا النوع الحضارى من الخيانة .

ويمكننا القول بأن قيمة الأعمال الأدبية والفكرية تكمن إلى حد كبير فى معانيها العميقة، واتساقها الفكرى، ووحدتها العضوية، وحماسها الإنسانى، وجمالها المتجدد، وخلفيتها الخصبة ، ودقتها الرمزية، وليس فى مجرد إيقاع اللغة وصوتياتها. وكلما كان العمل عظيماً وشاملاً فى نظرته الإنسانية ، قلت درجة معاناته من الانتقال إلى لغة أخرى. أما الأعمال التى تعتمد على التلاعب بالألفاظ ، واللهجات العامية، والتلميحات المغرقة فى المحلية، والإيقاعات الصوتية والموسيقية التى تطرب الأذن ولا تعنى كثيرا بالنسبة للعقل والفكر... إلخ. مثل هذه الأعمال تعصى على الترجمة الأمينة الدقيقة لأنها رهينة لغتها إلى حد كبير ، أما الأعمال الأدبية التى تتجاوز حدود الزمان والمكان ، فإنها بالتالى تستطيع تجاوز حدود اللغة واللهجة المحلية إلى اللغة الإنسانية التى تكمن بالغريزة فى كل إنسان فى أى زمان ومكان.

حتى الشعر الذى يظن الكثيرون أن ترجمته مستحيلة لاعتماده على الإيقاع الموسيقى ، والدلالة اللفظية التى لا تنفصل عن المعنى، والرموز المحلية ، يمكن ترجمته بنجاح كبير. ففى المسرحية الشعرية التى تستخدم الشعر المقفى أو المرسل يجب على المترجم أن يضع فى اعتباره المشاعر الدقيقة والإحساسات المرهفة التى يثيرها المعنى واللفظ فى آن واحد، ومن خلال تمكن المترجم من أبعاد المعنى وخلاله يستطيع أن يجد المقابل اللفظى له فى اللغة التى يترجم إليها ، ومن ثم يتمكن من إثارة نفس المشاعر والإحساسات التى قصد إليها الشاعر. وقد يكون المترجم متمكناً من علم العَروض فى لغته بحيث يأتى بالأوزان والبحور المعادلة للغة الأجنبية، ولا نقول المشابهة، لأن كل لغة لها أوزانها وبحورها وقوافيها وإيقاعاتها الخاصة بها. ولا تعتمد إثارة المشاعر والإحساسات على التداخل بين صوت اللفظ ومعناه فحسب، بل تستخدم نفس التداخل بين

المحسنات البديعية والصور والرموز والاستعارات وغير ذلك من العناصر التى تمكن المترجم من تجسيد روح القصيدة وجوهرها على الرغم من عقبات اللفظ والوزن والقافية التى قد تؤثر على الترجمة الدقيقة للقصيدة. ولاشك أن هناك قدراً كبيراً من إعادة الخلق الفنى فى ترجمة الشعر .

وما ينطبق على الشعر ينطبق بدرجة أقل على النثر لخلوه من القوافى والأوزان وإن كان يملك أحياناً إيقاعاً مميزاً له وخاصة فى النثر الأدبى عند كبار كُتّاب الرواية والمسرح والمقال. أما النثر العلمى فيشترط فيه الدقة اللفظية والاصطلاحية حتى لا يبتعد المترجم بالقارئ عن جوهر الموضوع الذى يعالجه المؤلف. وإذا لم يكن هناك اصطلاح مقابل للاصطلاح العلمى الأجنبى فإنه يتحتم على المترجم أن يستخدمه كما هو ، لأنه إذا ابتكر اصطلاحا من عندياته فقد ينحرف بالمعنى أو المفهوم أو النظرية أو المعادلة العلمية بعيداً جداً. فالنثر العلمى يعتمد فى ترجمته على نقل الحقيقة كما هى بحكم أنه يتعامل مع عقل القارئ فقط، أما ترجمة النثر الأدبى فتتعامل مع عقل القارئ ووجدانه، ولذلك يتحتم على المترجم أن يضع الانفعالات والأحاسيس وظلال المعانى والصور والرموز فى اعتباره دائماً لأنها تشكل جزءاً عضوياً من المضمون الذى يقوم بترجمته .

وتلعب النسبية دوراً كبيراً فى عملية الترجمة ، وخاصة ترجمة الأدب والشعر ، ذلك أن كل مترجم يعتمد على حسه الخاص باللغة، وعلى أسلوبه الذى تميز به ، وعلى نوعية ممارسته للترجمة، وعلى نظرته إلى جمهور القراء الذى يترجم له . فالترجمة ليست حرفة آلية بدليل أننا لو طلبنا من عشرين مترجماً- مثلا- ترجمة قصيدة لشكسبير، فسنجد أن المحصلة النهائية للترجمة عبارة عن عشرين نسخة متنوعة لنفس القصيدة، ولكن أحسنها بالطبع ستكون ترجمة المترجم الواعى بتقاليد الشعر الإنجليزى بصفة عامة، وشعر شكسبير بصفة خاصة، والقادر على توصيل المضمون والشكل - بقدر الإمكان - إلى القارئ العربى الذى يفترض فيه ، هو الآخر ، أن يكون على نفس درجة الوعى - تقريباً- عند المترجم . ولذلك فإن القارئ العربى الذواقة للشعر يمكن أن يستمتع بشكسبير مترجماً فى الوقت الذى لا يستطيع فيه سائق التاكسى فى لندن أن يتذوق شكسبير فى لغته الأصلية.

وعلى الرغم من أن عملية الترجمة لا تحمل في طياتها نفس الإبداع الأدبي الذي يمارسه الأديب، فالمترجم ناقل أولاً وأخيراً، فإن هناك من كبار الأدباء من لم يأنف أن يقوم بعملية الترجمة التي تجمع بين التواضع والصعوبة في آن واحد. من هؤلاء جيته وشيلر وهيردر في ألمانيا، وتشوسر وميلتون ودرايدن وبوب وفيلدنج وكولوردج وكارليل في إنجلترا. وما زالت نفس التقاليد سارية حتى القرن العشرين حين نجد مترجمين من أمثال ميترلينك وكلوديل وجيد وبروست ولاربو ورومان وسانتايانا وفان ويك بروكس وغيرهم.. فقد وجد هؤلاء الأدباء الكبار أن الترجمة عملية مكملة لرسالتهم الأدبية والفكرية حتى يحدث التواصل بين جمهورهم وبين التيارات الفكرية والأدبية الوافدة من الخارج، مما يساعد في رفع درجة الوعي وتوسيع الخلفية الثقافية عند القراء..

ومن أشهر الترجمات التي تركت بصماتها واضحة على الفكر والفن في العالم، الترجمات العديدة «للإنجيل» وخاصة الترجمة التي عرفت باسم ترجمة الملك جيمس، وترجمة شليجل «للدراما الأسبانية» و«لشكسبير»، وترجمة بودلير «لإدجار آلان بو».. وقد تميز كل عصر أو قرن بالإقبال على ترجمة أعمال أديب معين أو مفكر بالذات، تتمشى أعماله مع روح العصر. ففي العصر الكلاسيكي الحديث أقبل المترجمون على نقل أعمال هوراس من اللاتينية. وفي القرن التاسع عشر كان هاينه الأديب الشاعر الألماني، الكاتب المفضل في نظر المترجمين.. وقد قام بعض الأدباء بترجمة أعمالهم بأنفسهم، فمثلاً كتب أوسكار وايلد مسرحية «سالومي» بالفرنسية أول مرة لكي تقوم الممثلة الفرنسية الشهيرة سارة برنار بتمثيلها، وقد ساعده بيير لوي في الصياغة الفرنسية، كذلك كتب بيكفورد «فاتيك» بالفرنسية، ثم ترجمها صامويل هينلي فيما بعد ترجمة احتلت مكاناً مرموقاً على خريطة الأدب الإنجليزي.. أما هجوم عالم الجمال الإيطالي كروتشي على عملية الترجمة ووصفه إياها بأنها القبح الأمين أو الجمال الخائن، هذا الهجوم لم يؤثر على إقبال المتخصصين على الترجمة بصفتها جسر التواصل الحضاري بين الأمم والشعوب.

وكانت الحضارة العربية من الحضارات التي أحيت حركة الترجمة بنقلها معظم إنجازات الحضارة الإغريقية إلى العربية، وبذلك حافظت على هذا التراث

الإنساني العظيم من العبث والضياع .. وعلى الرغم من عصور الظلام التي عاشها العالم العربي تحت وطأة الحكم العثماني المتخلف والذي استمر خمسة قرون ،، فإن رفاعة رافع الطهطاوي قام في منتصف القرن التاسع عشر بحركة إحياء حضاري تمثلت في فتح كل نوافذ الترجمة الممكنة على إنجازات العصر الحديث، وأنشأ مدرسة الألسن خصيصا لإمداد العالم العربي بالمترجمين الأكفاء، لكننا للأسف لم نستغل قوة الدفع الكبيرة التي أحدثها الطهطاوي وتركناها للضمور والتدهور على الرغم من حاجتنا الشديدة للاطلاع على الإنجازات الحضارية لعالمنا المعاصر. ونحن في مصر، نكاد نحن على المترجمين بالملاليم لكي يقوموا بأعمالهم وكأننا نتعمد إجبارهم على كره عملهم .. لذلك لم يعد لدينا مترجمون بين أبناء الجيل الحالي ،، بل لم نعد نجد مترجمات إلا في مجال الروايات البوليسية وكتب الإثارة الرخيصة. أما أمهات الكتب العالمية فلا شأن لنا بها ،، ولعلنا نشعر بقمة المأساة عندما نعجز عن القيام بما قام به رائد كبير مثل الطهطاوي في مجال الترجمة والتواصل الحضاري منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر..

يحدث هذا برغم وعينا الحاد بضرورة الترجمة التي لا تحتاج إلى جدال. ويكفي أن نذكر في هذا المجال ما قاله الدكتور طه حسين في تقرير له حول «اقتراحات لجنة الترجمة والتبادل الثقافي» ::

«لست في حاجة إلى الإطالة في أن تبادل المنافع بين الأفراد من أبناء الشعب الواحد وبين الشعب وغيره من الشعوب هو الأصل الأول من أصول الحضارة الإنسانية. فذلك شيء مقرر عرفه الناس منذ زمن بعيد. وهذه المنافع كثيرة مختلفة، منها المنافع المادية، والوسيلة إليها التعاون التجاري والاقتصادي، ومنها المنافع المعنوية والوسيلة إليها تبادل المعرفة على اختلاف ألوانها، وهو الذي نسميه في العصر الحديث تبادلا ثقافيا، وهو يتحقق حين يلقى بعض الناس بعضا، فيكون بينهم التعارف وتتصل بينهم الأحاديث، ويعرف بعضهم ضمائر بعض، فيكون بينهم الائتلاف أو الاختلاف ،، ويكون بينهم السلام أو الخصام ..

وكلاهما يؤثر في تقوية الحضارة وترقيتها ،، وفي تزكية القلوب وتنقيتها. وبمقدار ما يشتد الاتصال بين الشعوب وينتظم بينها تبادل المنافع يعظم حظها من الحضارة ونصيبها من الرقي، وتعرف الشعوب ذلك فتجد في تقوية هذا الاتصال وتنظيمه لتعطي ما عندها وتأخذ ما عند غيرها.

أما أكثر الأمم التى عاشت دهراً طويلاً أو قصيراً فى عزلة عن غيرها من الأمم ، فكانت حياتها خشنة غليظة، وكانت قلوبها وعقولها وأذواقها وأخلاقها أشبه شىء بالكنوز المطمورة التى يجهلها الناس ويجهلها أصحابها فلا ينتفع بها أحد . حتى إذا اتصلت بغيرها من الأمم ظهرت هذه الكنوز قليلاً قليلاً، وأخذ نفعها يعم حتى أصبحت مؤثراً خطيراً فى حياة الإنسانية كلها، والناس يتفقون فى هذا العصر على أن التعاون الثقافى بين الشعوب يكون بالتقاء علمائها وأدبائها والمثقفين من أبنائها ، على اختلاف ما يتخصصون فيه من فروع الثقافة ، ويكون تبادل البعوث العلمية والأدبية والفنية، ويكون تبادل الكتب والمطبوعات على اختلافها. وواضح أن لا سبيل إلى شىء من ذلك إلا إذا تحقق شرطه الأول . وهو أن تتبادل الشعوب تعلم اللغات ولاسيما اللغات التى امتاز أصحابها بالرقى والتفوق فى المعرفة على اختلاف فروعها.

ولم تتعقد شئون التبادل الثقافى فى عصر من العصور كما تعقدت فى هذا العصر، فقد تنافست الأمم المعاصرة فى تقوية حظوظها من المعرفة حتى تجاوزت فى ذلك كل حد مألوف، وأصبح من الواجب على كل واحدة منها أن تعرف ما عند غيرها لتنتفع به.

وليس بد للعربى فى هذه الأيام من أن يعلم علم كل هذه الأمم من جهة، ويعلم علم أمم شرقية شارك قدماؤها فى تكوين تراثه القديم ، وأخذ محدثوها يشاركون فى الحضارة الحديثة مع شىء ظاهر من التفوق والامتياز. فأول ما يجب على مصر هو أن تعنى أشد العناية وأقواها بدرس اللغات الأجنبية الغربية والشرقية، ويكون ذلك بإنشاء معاهد خاصة لهذا الدرس من ناحية، وبإدخال اللغات الأوروبية الكبرى فى التعليم الثانوى الذى يؤدى إلى التعليم من ناحية أخرى، على أن يختار التلميذ من بينها لغتين كما هى الحال فى البلاد الراقية كلها.

وإذا عنى المصريون بإتقان اللغات الأجنبية المختلفة، أتيح لهم أولا أن يذهبوا إلى البلاد الغربية والشرقية على اختلافها ليعلموا علمها وليفقهوا فيه قومهم إذا رجعوا إليهم بالتعليم والتأليف والترجمة.

وهذه الترجمة نوعان : أحدهما لابد منه لإغناء اللغة العربية نفسها أولا، ولتمكين أعظم عدد ممكن من المثقفين من أن يحسنوا العلم بأصول الحضارة الإنسانية، شرقيها وغربيها، قديمها وحديثها، وذلك بنقل أصول العلم وروائع الأدب فى اللغات المختلفة إلى اللغة العربية، وسيكون من أبناء الشعب من لا يحسنون لغة أجنبية ما، فلابد من أن نفتح لهؤلاء أبواب الثقافة العالمية والأدب الرفيع، وسبل ذلك إنما هو ترجمة تلك الأصول وهذه الروائع.

والنوع الثانى من الترجمة هو الذى يتصل ببعض الكتب اليسيرة التى تيسر الثقافة لأواسط المتعلمين ، وذلك بأن ننقل إلى لغتهم بسائط الفلسفة والعلم والأدب من اللغات المختلفة ليشاركوا فى الحضارة الإنسانيةمن قريب مشاركة الملم بها الذى لم يضرب بينه وبينها من الجهل حجاب كثيف.

وواضح جداً أن هذه الخطة عسيرة يحتاج تنفيذها إلى جهد ثقيل ووقت طويل. ولكن باريس لم تبن فى يوم واحد كما يقول الفرنسيون، وحسبنا أن نبدأ العمل جادين صادقين مصممين على أن نمضى ويمضى أخلافنا فيه إلى غايته، والله ولى التوفيق».

* * *

((٩))

الخطابة

كانت الخطابة بمثابة الفن أو العلم الأساسي في العصور القديمة التي اعتمدت على النقل الشفاهي للمعرفة .. فلم تكن مجرد إلقاء لخطبة سياسية أو دينية، أو اجتماعية كما هي الحال الآن، بل كانت الفن والعلم الذي يدرس وسائل توظيف الألفاظ والمفردات والكلمات في تراكيب لغوية وبلاغية ونحوية قادرة على توصيل المعنى أو الإحساس في أشد صوره جلاءً ونصاعة ووضوحاً.

وكان قدماء الإغريق أول من قنن أصول هذا الفن أو العلم تقنيناً لا يزال العالم يأخذ بأهم عناصره حتى الآن، وذلك عبر أربعة وعشرين قرناً من الزمان، كانت الخطابة تشتمل على مبادئ صياغة الأحاديث العامة والمؤثرة والمقنعة، ووسائل توظيف الألفاظ والمعاني للقيام بهذه المهمة على أفضل وجه، كما كانت تشتمل على الخطب والأحاديث نفسها، وأيضاً مهارة الخطيب في السيطرة على مسامع الحاضرين وقلوبهم ثم عقولهم، كذلك اهتمت الخطابة بفنون النثر بصفة عامة، سواء قصد به الحديث الشفهي أو النص المنشور؛ مما أدى إلى دراسة أنواعه وأنماطه وأشكاله وأساليبه بهدف توظيفه كقناة قوية ومتدفقة للأفكار والمشاعر، وتستطيع الوقوف في وجه طوفان الشعر ..

ولم يخل الأمر من سلبيات بطبيعة الحال .. فقد استغل علم الخطابة وفنها في التلاعب بالألفاظ، ولي عنق المعاني، وتضليل المستمعين باستغلال حيل المنطق والجدل، وتلوين المشاعر بألوان مزيفة، وإثارة فئة على أخرى بهدف شغلهما بصراع عقيم حتى يتسنى للساسة قطف ثمار هذا التضليل .. وخاصة أن الخطابة كانت الوسيلة الإعلامية والدعائية والجماهيرية الوحيدة في ذلك الوقت. صحيح أن فنون الشعر والمسرح لعبت دوراً ملحوظاً في هذا المجال، إلا أن تأثيرها

لم يكن مباشراً وحاسماً وقاطعاً مثل الخطابة الساخنة بين خطيب مشتعل ومستمعين فى غاية الإثارة والتشويق .

بل إن الشعر نفسه كان ينضوى فى أحيان كثيرة تحت لواء الخطابة التى أصبحت فى بعض الأحيان زاخرة بالنظريات التى تصنف وتحلل وتقنن التراكيب والأشكال التى تنتظم فى إطارها المعانى وظلال المعانى والدلالات والإيحاءات ، سواء أكان هذا فى مجال النثر أو الشعر.

وهذه ظاهرة طبيعية للغاية فى عصر كان فيه للشعر الملقى أو المسموع القدح المعلى على الشعر المكتوب أو المنثور ، فكان يتحتم على الشاعر أن يكون ملماً ومتدرباً على أساليب الأداء والإلقاء حتى يمكنه الوصول بقصيدته إلى جمهوره كما تصورها تماما .

كذلك لعبت الخطابة دوراً مهماً فى ازدهار المسرح الاغريقى . فقد كان الممثلون والجوقة على وعى ودراية شاملة بأساليب الإلقاء التى تجسد حقيقة الشخصيات التى يؤدونها، وتبلور المشاعر والانفعالات التى تجتاحها ، فإذا كان هم الخطيب السياسى أن يقنع سامعيه بأفكاره وتوجهاته، ولا بأس بالتلاعب بمشاعرهم وانفعالاتهم كلما لمس عجز المنطق البارد على الاقناع ، فإن الممثلين والمنشدين يتسللون إلى مشاهديهم من خلال قنوات الوجدان قبل العقل، ولذلك فإن أى نشاز فى الإيقاع نتيجة لألفاظ واردة فى غير محلها، أو جمل طويلة أكثر من اللازم ، أو فقرات مملة، من شأنه أن يؤثر على العلاقة الحميمة بين العرض والجمهور .

كانت الخطابة بمثابة الفن والعلم الذى يشتمل على كل وسائل الاتصال والإعلام والتأثير الجماهيرى . ومن هنا كانت الشغل الشاغل لكل المشتغلين بالسياسة والأدب والفن والتعليم والقضاء والمحاماة والدين بل والجدل والسفسطة أيضا. وكانت أساليبها وأشكالها تتبدل وتتغير طبقا للظروف والضغوط والنظم السياسية السائدة فهى تحت وطأة الديكتاتورية تتحول إلى بوق للحاكم يدوى فى آذان المحكومين بالويل والثبور وعظائم الأمور لمن لا يطيع الأوامر الصادرة فى شتى المجالات ، وكذلك تصبح أداة للنفاق والمداهنة عند المحكومين الذين يحاولون تسلق السلم السياسى أو الاجتماعى أو الاقتصادى عندما ينالون رضا الديكتاتور.

أما فى ظل الديمقراطية فهى تتحول إلى قنوات صحية متدفقة بالآراء الصريحة والجريئة والبناءة التى تصب فى النهاية فى محيط المصلحة العامة للأمة. ولذلك كان المواطن المتمكن من أصول الخطابة وبلاغتها قادراً على الوصول برأيه إلى المراكز المؤثرة فى إدارة دفة السلطة . ففى عهد الحاكم الأثينى بيريكليز لم تكن هناك هيئات برلمانية أو شعبية تمثل المواطن . بل كان كل مواطن يمثل نفسه فى مواجهة الآخرين سواء أكانوا جماعات أو أفراداً ، فقد كان التطبيق الديمقراطى على المستوى الشخصى لكل فرد وبالتالى كان عليه أن يصبح المدافع الأول عن قضيته . وكانت الخطابة هى سلاحه الأساسى فى دفاعه عنها ، وكلما كان متمكناً من أصولها، كان تأثيره أقوى فى الآخرين ، خاصة إذا اقتنعوا بمنطقيتها وعدالتها وإنسانيتها .

وكانت الخطابة هى العلم الأم لدراسة الألفاظ والمعانى والصوتيات ، إذ ثبت للإغريق أن أسلوب توصيل القضية المطروحة أمام الآخرين لا يقل فى أهميته وخطورته عن القضية ذاتها ، هذا إذا لم يزد عليها . فربما كانت القضية عادلة ومنطقية ، لكن أسلوب طرحها من خلال خطيب متعثر ومتردد وضعيف المنطق وفاقد التركيز قد يؤدى إلى سخرية المستمعين من القضية ذاتها ورفضها فى النهاية .

وقد تبحر أساتذة الخطابة ، فى الأكاديميات والمعاهد الإغريقية ، فى شتى مناهج الخطابة وأساليبها لدرجة أن بعضهم انحرف إلى تعليم تلاميذهم الحيل والألاعيب التى تمكن المتحدث أو الخطيب من قلب الأمور رأساً على عقب ، وإلباس الزيف أردية الحق ، وتضليل المستمعين دون أن يشعروا أنهم ضللوا . وقد نتج عن هذا التوجه صراع بين فريقين من هؤلاء الأساتذة : الفريق الأول ركز على مصداقية الرسالة التى يريد الخطيب توصيلها، فلا خير فى وسيلة خطابية بارعة تنقل رسالة فكرية زائفة أو فاسدة . والفريق الآخر أكد على أن الخطابة علم له أصوله التى يجب أن تتقن تماما بكل حرفيتها (بفتح الحاء وكسرها) ، وهو علم لا تهتم تقنياته بفحوى الرسالة التى ينقلها ؛ إذ أنها أمر يرجع إلى ضمير الخطيب، لكن لا بأس من تعلم حيل الخطابة وألاعيبها فمن المحتمل أن يحتاج إليها فى وقت من الأوقات .

وقد وضع تقاليد هذا الفريق الأخير في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد فيلسوفان من أبناء سيراكيوز هما تيسياس وكوراكس، ثم تبناها الفلاسفة السوفسطائيون في أثينا، وكان فيثاغورس الأبديري (غير فيثاغورس السكندري الشهير) في مقدمة هؤلاء الفلاسفة فقد نادى بأن «الإنسان هو معيار كل الأشياء» وبأنه لا توجد حقيقة مطلقة يمكن الإمساك بتلابيبها، وكانت النتيجة أن فيثاغورس قد سمح لنفسه بأن يعلم تلاميذه نظاماً معقداً من الحيل والألاعيب المنطقية التي يمكن أن تطرح قضية زائفة أو فاسدة بأسلوب جذاب ومقنع قد يغري المستمعين بتصديقها وتبنيها ..

وفي مواجهة هذا التيار وقف كل من سقراط وتلميذه أفلاطون اللذين نادا بأن المهارة الخطابية لا يمكن أن تتعارض مع القيم الإنسانية والمثل العليا التي أدركها البشر من خلال إيمانهم بالآلهة .. أي أن البراعة الخطابية لابد أن ترتبط بالوسيلة والغاية في آن واحد. ولذلك أعلن سقراط في إحدى محاوراته أن الخطابة هي فن مصطنع بل ومزيف إذا لم يكتسب قيمته الحقيقية والوحيدة من مضامينه التي يجب أن تزخر بالأفكار الفلسفية والإنسانية ..

أما أرسطو فقد قام بتدريس نظرية ابتكرها وجمع فيها بين المناهج والأساليب السوفسطائية في الخطابة وبين تأكيد أستاذه أفلاطون على وظيفة الخطابة كأداة فعالة لإعلان شأن الحقيقة .. ففي كتابه «الريطوريقا» الذي ألفه عام ٣٣٥ قبل الميلاد، أعلن أن المنطق الأكاديمي المتقن هو الأساس المتين والصحيح للخطابة مؤثرة وأمينة في الوقت نفسه، سواء أكانت في المجالس التشريعية أو المجالس القضائية .. وقد قسم أرسطو الخطابة إلى نوع عقلاني منطقي يتعامل مع عقول المستمعين قبل أي شيء آخر، ونوع يتلاعب بالأفكار والمشاعر محاولاً اقناع المستمعين بأي أسلوب، ونوع ثالث يعمد أساساً إلى تهييج المشاعر وإثارتها ويقضي على فرص التأمل والتحليل الهادىء، فتسري الحمية بين المستمعين الذين يمكن أن ينقادوا لما ينصتون إليه دون وعي تقريبا ..

ويحلل أرسطو بإسهاب أنواع الحديث والخطابة التي تناسب مختلف المواقف والقضايا .. فهو يرى ضرورة التخطيط المسبق للأحاديث والخطب، حتى لو كان التخطيط مبدئياً، إذ أنه يكفل اختيار الأسلوب المناسب سواء من ناحية

اختيار المفردات والجمل وتسلسلها مع الأفكار والمعاني أو من ناحية أسلوب الأداء والإلقاء الذي يجب أن يزيل في طريقه أية حواجز محتملة بين المتحدث والمستمعين ..

ويقول بنيامين جوويت الباحث الإنجليزي في الفكر الإغريقي في القرن الماضي أن ظهور الأصول الجوهرية للخطابة تزامن مع انتشار الحرية السياسية التي بدونها لا يمكن أن تزدهر خطابة عظيمة وأمينة وصادقة. فبعد وقوع الولايات الإغريقية في هاوية العبودية والاندثار، سادت الخطابة السوفسطائية التي عنيت بالألاعيب المنطقية، والزخارف اللفظية، والألفاظ الطنانة، والشعارات البراقة، وأصبح الناس يستمعون إلى حناجر جهورية، وأصوات رنانة، وجمل موزونة تتلاعب بإمكانات النثر وطاقات الشعر، وذلك في غياب الأفكار الجريئة والمقنعة والبناءة ..

وعندما انتقلت الحضارة الإغريقية إلى الإسكندرية وأخذت سمتها الهيلليني بعد امتزاجها بالحضارة المصرية السابقة عليها، حاول الفلاسفة والخطباء السكندريون أن يتجنبوا السلبيات التي وقعت فيها الخطابة السوفسطائية الإغريقية، وذلك بتحليلها ونقدها وتقويمها حتى لا تمتد تقاليدها إلى الإسكندرية. من هنا كتب ديونيسيوس الطرسوسي دراسة عند نهايات القرن الأول الميلادي، قدم فيها تحليلا بارعا لتركيب الجملة وكيفية تنويع هذا التركيب وإخضاعه لمتطلبات الحديث والتعبير والخطابة. وبعد ذلك بقرن تقريبا أصدر هيرموجينيس «دليله العملي في أساليب الإنشاء اللغوي» أوضح فيه معظم الأساليب المنهجية لتوظيف اللغة على أفضل وجه ..

وكان ديونيسيوس وديمتريوس روادا في تحليل إيقاعات النثر وأوزانه، وتطبيق المبادئ الجمالية على فن النثر حتى يمكن استغلال طاقاته التعبيرية إلى أقصى حد، سواء على مستوى المعنى أو الصوت. لكن الحدود في كتاباتهما بين النثر والشعر لم تكن واضحة، إذ أن تحليلهما للإيقاعات النثرية كان يختلط بالتعريفات الشائعة للإيقاعات الشعرية .. وهو نفس الخلط الذي نجده عند لونجينوس في دراسته «عن المطلق» التي شرح فيها أساليب الإعلاء والارتقاء بالأسلوب الذي يمكن أن يصبح عندئذ قيما ومقنعا في نظر المستمعين الذين لا بد

أن ينظروا إلى المتحدث بتبجيل يفتح له قلوبهم وعقولهم . لكن لونجاينس استقى معظم معاييره ونماذجه من قصائد الشعراء التى اعتبرها النموذج اللغوى الذى يجب أن يحتذى .

وعلى الرغم من أن دراسة لونجاينس كانت عملاً نقدياً عظيماً بكل المقاييس، فقد تجاهلها الكُتَّاب والمفكرون والقدماء . لكنها مع ظهور الكلاسيكية الجديدة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر قوبلت بإعجاب كبير . وكان رواد هذه الكلاسيكية مؤمنين بأن العقل والمنطق هما البوصلة التى لابد أن تهتدى بها مسيرة الإنسان فى هذه الحياة، وكانت أشعارهم تجسيداً للبناء الكلاسيكى المحكم الذى لا يسمح لشطحات العاطفة أن تتسلل من منافذه . والشاعر الذى لا يخاطب عقل القارئ أو المستمع ، ويكتفى بإثارة مشاعره وانفعالاته ، يهبط بالشعر من عليائه إلى المستويات الغوغائية التى تتحرك مع القطيع حيثما ذهب . لكن يبدو أنهم فى حماسهم لاتجاههم الكلاسيكى المحافظ وجدوا فى دراسة لونجاينس ما يروق له فحسب ، ونسوا أن نظريته تركز على الحماس الانفعالى بصفته الدافع الأولى والأساسى وراء الإنجازات العظيمة فى مجال الأدب .

أما شيشرون الفيلسوف والخطيب الرومانى الشهير فقد كتب ثلاث دراسات عن فن الخطابة ، أوصى فيها بالجمع بين الأساليب الفنية الهيللينية التى عرفتها الإسكندرية على وجه الخصوص، وبين الأمانة الفكرية التى تتوسل بالفصاحة اللغوية. ولم يكن شيشرون منظراً فحسب بل كان رائداً لا يشق له غبار فى هذا المجال برغم أن نجمه سطع فى الأيام الأخيرة للجمهورية الرومانية حين كانت تقاليد الديمقراطية الإغريقية سائدة إلى حد ما ، وكان الحكام يستمعون إلى الخطباء بصدر رحب بل ويسمحون لهم بإعلان آرائهم بحرية على الجماهير .

لكن فى القرن التالى حين تأله القياصرة ، منعت المناقشات الحرة للقضايا السياسية فى العلن ، وانتهى العصر الذهبى للخطابة وجاء ما عرف بالعصر الفضى الذى اقتصر فيه الخطباء على التلاعب بالألفاظ ذات الزخارف البراقة والجرس الرنان ، وبرعوا فى اختراع المصطلحات اللغوية المعقدة ، وأغرموا بالمحسنات البديعية واللفظية، وتركت قضايا الفكر مكانها لمشكلات النحو

والصرف والبلاغة والخطابة . وبهذا تخلت الخطابة عن دورها الحيوى فى شق مسارات الفكر وتحولات المجتمع عندما سقطت فى هوة السفسطة الفارغة .

ولم يخل الأمر ممن حاول التصدى لهذا التدهور . ففى عام ٩٥ بعد الميلاد كتب السياسى والخطيب وعضو مجلس الشيوخ الرومانى الشهير فابيوس كوينتيليانوس دراسة تفصيلية عن فن الخطابة حاول فيها التركيز على أصوله الجوهرية والعودة به إلى منابعه الحقيقية . وقد أحدث تأثيراً ملحوظاً فى مثقفى عصره، لكنه لم يكن تأثيراً عميقاً وعظيماً ليمنع تدهور الفصاحة الخطابية ، وهو التدهور الذى واكب اندثار الإمبراطورية الرومانية نفسها .

ومع بدايات العصور الوسطى كانت الخطابة والنحو والمنطق أو الجدل أو الديالكتيك أهم ثلاثة موضوعات حيوية وجادة للدراسة المتعمقة . بل كانت الخطابة فى مقدمتها بحيث اشتغل بها الساسة والعسكريون ورجال الدين والمصلحون والشعراء والكتاب . لكن على مدى القرون السبعة التالية أخذ النحو والمنطق زمام المبادرة من الخطابة ، لدرجة أنه فى مرحلة ما قبل إنشاء الجامعات ، استطاع المنطق أن يزيح الخطابة من المناهج الأكاديمية ، بحيث اقتصر دورها على دراسة وظيفتها كوسيلة من وسائل الجدل الفعال والمؤثر . أى أن الخطابة أصبحت عنصراً من عناصر المنطق يكاد يقتصر على البراعة فى الجدل ، بعد أن كان المنطق مجرد فرع من فروعها .

وتوضح الكتب التى صدرت فى العصور الوسطى أن الخطابة أصبحت تنضوى تحت بند علم الكلام برغم تأثر مفكريها بالتقاليد الكلاسيكية القديمة التى رأت فى الخطابة محركاً أساسياً فى مجالات الفكر والسلوك على حد السواء. وكان هذا التأثر واضحاً فى تقسيم أساليب الكتابة أو الإلقاء إلى ثلاثة أقسام: قوى، ومتواضع ، وضعيف ، أو عال، ومتوسط ، وهابط . ومن الناحية النظرية فإن الأسلوب العالى أو الرفيع ، لم يقتصر على الزخارف اللفظية والمعنوية ، بل امتد ليشمل توظيف أعقد أنواع المحسنات البديعية لأنها كانت فى نظرهم الأسلوب البلاغى الجدير بالاحترام والتوقير .

وفى عصر النهضة تلقى التنظير التحليلى لفن الخطابة دفعات قوية إلى الأمام نتيجة للإحياء الشامل للدراسات الكلاسيكية التى ازدهرت فى العصر

اليوناني والروماني .. وشهد القرنان الخامس عشر والسادس عشر صدور دراسات جديدة في علوم الكلام بصفة عامة والخطابة بصفة خاصة .. وقد حدد معظمها الخطوات التي يجب أن يتبعها المتحدث أو الخطيب بخمس خطوات هي : عرض الموضوع بطريقة واضحة متبلورة ، والنطق السليم للكلمات والتركيز على مخارج الألفاظ ، وترتيب الذاكرة على ترتيب عناصر الموضوع بكل تفصيلاتها بحيث يأتي كل عنصر أو تفصيل في مكانه المناسب في الحديث ، والفصاحة التي تجمع بين نصاعة الفكرة ووضوح النبرة ، ثم تأتي الخطوة الخامسة والأخيرة لتؤكد المضمون الجيد المبتكر للحديث أو الخطبة في ذهن المستمعين .. وبرغم أنهم أسموها خطوات ، فهي لم تكن متتابعة كما قد يتبادر للذهن لأول مرة ، بل كانت متوازية ومتزامنة في منظومة فكرية وصوتية متناغمة ..

وفي عام ١٥٥٣ أصدر توماس ويلسون دراسة رائدة عن «فن الخطابة» في اللغة الإنجليزية ، هاجم فيها كل مظاهر الزيف والادعاء والمبالغة واقحام عناصر دخيلة على الحديث كنوع من التوابل المثيرة المفتعلة .. لكن ويلسون سار على نهج القدماء في اعتبار الخطابة أساساً وحيداً لكل علوم الكلام ، وإن كان قد مهد الطريق للنزعة السفسطية التي ارتبطت طويلاً بالخطابة .. ففي منتصف القرن السابع عشر سخر صامويل بتلر من السفسطة الحديثة التي حاولت احياء تقاليدها القديمة العقيمة التي انحرفت بالخطابة عن وظيفتها الحقيقية في التوعية والتنوير إلى التلاعب بالألفاظ والكلمات والدخول في دوائر مفرغة حيث يجتر المتحدثون والخطباء والمستمعون نفس الأفكار المفرغة أو العقيمة .. فالخطابة في نظر بتلر وسيلة للتواصل والتفاهم والتنوير ، ولا يمكن أن تكون غاية أو فناً في حد ذاتها ، أو أداة للتضليل وإضاعة الوقت والجهد فيما لا يفيد ، ذلك أن العبرة في النهاية بالأفعال وليست بالأقوال مهما بدت منمقة وأنيقة وفاخرة ..

وفي القرن الثامن عشر استمر التركيز على تقنيات الخطابة القديمة مع إضافة حواش جانبية إليها كما نجد في كتاب «المرشد إلى الخطابة» الذي أصدره جورج كامبل عام ١٧٧٦ ، وفيه وسع من مجال التحليل والنقاش بإدخاله الشعر كنوع أو كشكل من أشكال الخطابة بحكم أنه كتب ليقرأ أو يستمع إليه ، وليس كالنثر الذي يمكن أن يقرأ في صمت ..

وفي القرن التاسع عشر أكد ريتشارد والتلي، كبير أساقفة دبلن، على أن علم الخطابة يغطي كل عناصر فن الإنشاء اللغوي، برغم أنه يعتمد أساسًا على أساليب إلقاء الحديث العام، ويرتبط في أذهان الكثيرين بالادعاء الأجوف والسفسطة الفارغة.. وهو نفس التوجه الذي يظهر في كتاب المفكر الاسكتلندي ألكسندر بين الذي أصدره عام ١٨٦٦م بعنوان «الإنشاء الإنجليزي وعلم الخطابة»..

وفي أمريكا صدرت كتب عديدة عن فن الكتابة، ولا يزال كثير منها يطبع حتى الآن، ويقع تحت بند الخطابة أو علم الكلام، بل ويحمله في عنوانه، على الرغم من أنها تعالج أساسًا أساليب الإنشاء اللغوي كي تمكن القراء من إجادتها أكثر من تركيزها على فنون الخطابة الشفهية..

وأصبح الاهتمام منصبًا على الوحدة والاتساق والتركيز على العناصر الرئيسية للموضوع، وتوارى في الظل التركيز على الفصاحة والنطق السليم الذي اختصت به علوم الصوتيات..

وفي القرن العشرين هاجم أ. أ. ريتشاردز علم الكلام على أساس أنه مضيعة للوقت بالنسبة للأجنبي الذي لا يتقن اللغة التي يجري فيها الكلام.. وبالتالي فإن وظيفته وظيفة محلية بحتة نظرًا للدلالات الخاصة التي تحملها الألفاظ والكلمات في كل لغة على حدة.. فهي دلالات تظل مقصورة على أبناء اللغة نفسها.. ومع ذلك لم يتردد ريتشاردز في إصدار كتاب عام ١٩٣٦م بعنوان «فلسفة الريطوريقا أو علم الكلام»، وحلل فيه العقبات والصعاب التي تسد قنوات التوصيل الشفهي.. ومن الواضح أنه لم يعن بعلم الكلام نفس الفن القديم، بل تجاوزه ليشمل كل سبل ووسائل الاتصال أو التوصيل من خلال استخدام الكلمات..

ومع ذلك فإن الريطوريقا أو علم الكلام في العصر الحديث لا يبتعد كثيرًا عن المبادئ والأسس التي أرساها أفلاطون وأرسطو.. وحتى عندما ينادي س. ا. هاياكاوا أو يحذر قراءه من أن معاني الكلمات لا تكمن في الكلمات بل تكمن فينا نحن، فإنه بذلك يردد أصداء السفسطائي الكبير فيثاغورس الأبديري الذي أعلن منذ خمسة وعشرين قرنًا أن «الإنسان هو معيار كل الأشياء»..

وإذا كانت مبادئ علم الكلام لم تختلف كثيراً عبر الأزمنة والعصور ، فهى لم تختلف أيضا عبر الأمكنة والشعوب . فقد تناول علماء النحو والصرف والبلاغة فى اللغة العربية الخطابة وعلم الكلام بالتحليل النظرى والتطبيقى ، وبرز فقهاء كبار من أمثال أبى الأسود الدؤلى الذى كان أول من فكر فى وضع قواعد النحو العربى فى القرن الأول الهجرى ، وعلى الرغم من أنه لم يصلنا منه سوى فقرات وشذرات متناثرة يصعب أن تكون كتاباً كاملاً ، فإن آراءه التى ذكرت فى الكتب المتفرقة بعده كانت قاعدة انطلاق إلى آفاق هذا المجال ، وجعلت منه أباً لقواعد النحو العربى التى لم يحد عنها كل الخطباء والمتحدثين والشعراء والناثرين العرب .

وفى القرن الثانى الهجرى وضع سيبويه أول كتاب فى النحو العربى باسم «الكتاب» . وكان قد استقى معظم مضمونه من آراء أستاذه العظيم الخليل ابن أحمد الذى لم يهتم بتسجيلها بقدر اهتمامه بتسجيل منهجه الرائد فى تقنين أوزان الشعر العربى وبحوره. ولذلك قام سيبويه بجمع أقوال أستاذه ونظمها ونسقها ومنهجها ، فحفظها لنا عبر القرون .

أما ابن الحاجب فقد كتب ألفيته « الشافية والكافية» كدراسات معقدة إلي حد ما فى المجال المبكر للنحو العربى ، ولذلك لم يرجع المهتمون بالنحو إليه إلا نادراً ، وخاصة أن ألفية ابن مالك بعد ذلك أغنتنا عن ألفيته لبساطتها وسلاستها .

أما الزمخشرى فقد وضع أساس البلاغة العربية فى القرن الخامس الهجرى عندما انتقل باهتماماته التحليلية من مجال الألفاظ البحتة إلى المجاز ، وقام بدراسته الرائدة فى مجال تطور دلالة الكلمة من الحقيقة إلى المجاز .

أما الكسائى فكان رائداً فى جمع الشواهد اللغوية والشعر العربى حتى يكتسب النحو العربى منهجاً مقنناً سلساً خالياً من المتاهات . وهو الأسلوب الذى اتبعه معظم النحاة بعد ذلك فى شرح الشروح السابقة طلبا للمزيد من البساطة والسهولة ، كما فعل الصبان فى العصور الوسطى عندما قام بشرح شروح عالم اللغة المصرى الأشمونى الذى وضع أكبر الشروح وأكثرها اسهاباً لألفية ابن الحاجب بهدف التخفيف قدر الإمكان من صعوبتها وتعقيدها .

كذلك وضع ابن مالك الأندلسى فى القرن السابع الهجرى ألفيته الشهيرة التى قامت معظم الشروح عليها بعد ذلك ، وذلك لأنه مزج فيها كل الاجتهادات النحوية فى ألف بيت على شكل أرجوزة كبيرة لتسهيل مهمة حفظ قواعد اللغة العربية ، بالإضافة إلى كتاب آخر لنفس الهدف بعنوان «التسهيل» أو «تسهيل الفوائد» .

وكان فضل هؤلاء الرواد على الخطباء والشعراء والناثرين والمتحدثين والرواة فضلا لا ينكر ، فقد أحاطوهم بسياج متين من التقنيات العلمية التى مكنتهم من توظيف اللغة العربية على أفضل وجه. ولذلك تألقت الخطابة سواء فى المناسبات الدينية أو السياسية أو العسكرية فى مقدمة علوم الكلام ، ولم يخب هذا التألق إلا فى عصور الانحطاط اللغوى تحت نير الحكم المملوكى والعثمانى حين سادت الزخارف اللفظية العقيمة ، والقوالب المحفوظة الجامدة، وضاعت المعانى والأفكار الناصعة واندثرت تحت ركام الترهل اللفظى والجمود اللغوى .

ويبدو أن الزعيم مصطفى كامل قد أدرك هذه الحقيقة عندما صرح بأنه ذهب إلى فرنسا ليتعلم الخطابة، إذ يبدو أنه كان يبحث عن منهج جديد فى الخطابة ، منهج يجعل من الخطابة أداة للتوعية والتنوير وليست لمجرد التلاعب بالألفاظ والأفكار لإظهار براعة الخطيب .

وبرغم التقدم المذهل الذى أحرزته أجهزة الإعلام فى عصرنا هذا ، فإن الخطابة لا تزال الأداة المثلى للتوعية والتنوير على أعلى المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية . ولا يوجد قائد سياسى يستطيع أن يستغنى عن هذه الأداة العريقة التى استطاعت الآن أن تجعل الأقمار الصناعية فى خدمتها وتوصيل مضمونها إلى كل أرجاء العالم الذى أصبح بمثابة قرية صغيرة يمكن أن تنصت إلى خطبة واحدة فى نفس الوقت .

* * *

(١٠)

الدراما

تعني كلمة «دراما» باللغة اليونانية «حركة» ، ذلك أنها تحيل القضية الفكرية أو المشكلة الاجتماعية أو المسألة الإنسانية المجردة إلى حركة متجسدة فوق خشبة المسرح من خلال مجموعة الممثلين الذين يؤدون الأدوار المختلفة، ويتقمصون الشخصيات المتعددة، ويديرون دفة الحوار الذي يعبر عن القضية الإنسانية العامة المعروضة في ضوء المشكلة الخاصة بشخصيات الدراما أو المسرحية التي تحمل في طياتها جوهراً واحداً على الرغم من المظاهر والأشكال والقوالب المتعددة التي جسدت هذا الجوهر على مر تاريخها الطويل .. ويمكن تتبع ملامح هذا الجوهر في التقاليد العريقة التي ترسخت نتيجة للممارسة الطويلة للفن الدرامي .. فمن المعروف أن الدراما تتطلب عقدة ، أو محوراً تتشابك حوله وعنده الخيوط المشكلة للنسيج الدرامي ، أو مجموعة من المواقف أو الأحداث والأزمات المتصلة بعضها ببعض ، والتي تحتك وتتفاعل بصفة مستمرة ومتصاعدة إلى أن تصل إلى ذروة التعقيد والاحتكاك والصراع ، ولابد أن يحسم هذا الصراع الدرامي لصالح طرف من أطرافه ، يملك مقومات الانتصار والغلبة ، إن خيراً أو شراً ، وذلك بصرف النظر عن الطرف الذي يميل المؤلف إلى تأييده شخصياً .. لأن الصراع لابد أن يحسم من داخل المسرحية كنتيجة حتمية لتفاعلات جزئياته ..

وكلمة «دراما» تحتوي في داخلها على مصطلحات وقوالب متعددة، ولذلك يقصد بها أي نوع من الأداء التمثيلي الصامت أو الناطق ، ابتداء من إنتاج مأساة مثل «هاملت» ، وانتهاء بالكوميديا الهزلية والفودفيل التهريجي والبانتوميم الصامت والاحتفالات الطقسية البدائية .. وفي العصر الحديث اتسع مفهوم كلمة «دراما» لكي يشمل الفنون كلها بعد أن تحولت الدراما إلى روح تسري فيها

بصرف النظر عنها كقالب مسرحى يؤديه ممثلون يعبرون عن قضية معينة من خلال حوار واقعى . فالدراما هى الصراع بين قوى متنافرة أو متعارضة ، وهذا الصراع يحتدم ويتصاعد ثم يحسم لصالح القوة الطاغية . والعمل الفنى سواء فى مجال المسرح أو الرواية أو الموسيقى أو الفن التشكيلى . إذا خلا من هذا الصراع الدرامى فإنه يتحول إلى أى شىء آخر لا ينتمى إلى الفن بصلة .

ونظراً لمرونة مفهوم اصطلاح «دراما» وقدرته على استيعاب أشكال فنية متعددة ، فإن نظرة العصور المتعاقبة إليه كانت نظرة متغايرة متطورة وإن لم تمس جوهره الحقيقى فمثلا فى القرن الثامن عشر كان المقصود بالدراما ، على وجه التحديد ، مسرحية يقوم بتمثيلها ممثلون ، وتعالج موضوعاً جاداً وواقعياً بصفة عامة، لكنها لا تطمح لبلوغ الهامة التراجيدية، وفى الوقت نفسه لا يمكن وضعها تحت بند الكوميديا . ويبدو أن هذا المفهوم كان السبب فى الخلط الذى حدث بين الدراما والتراجيديا بحيث اعتبرهما النقاد اسمين لمفهوم واحد، فى حين أن الدراما تشمل التراجيديا والكوميديا ومعظم أنواع الخلق الفنى . هذا المفهوم القديم ظهر فى فرنسا بصفة خاصة عندما كتب ديدرو كتابه «عن الشعر الدرامى» ١٧٥٨ ، وبومارشيه «مقال عن القالب الدرامى الجاد» ١٧٦٧ ، وآخرون مما اعتبروا الدراما مصطلحاً قياسياً يمكن إطلاقه على المسرحيات المغرقة فى العاطفة والتى تعالج مشكلات معاصرة .

أما الدراما بمفهومها الشائع البسيط ، فهى مسرحية يمثل شخصياتها مجموعة من الممثلين ، سواء أكانوا من المتوحشين البدائيين ، أو الهواة الذين ينتمون إلى فرق العصور الوسطى، أو المحترفين بمفهوم الاحتراف الحديث . ولابد لهؤلاء الممثلين أن يقوموا بتقمص الشخصيات التى يؤدونها أمام مجموعة من الأصدقاء أو المتفرجين. وربما يقصد بهذا التقمص القيام ببعض الشعائر والطقوس الدينية ، أو التسلية البحتة ، ولكن مهما تغير الهدف فإن التقمص يظل العنصر الأول والأساسى فى الدراما . فى حين يتمثل العنصر الثانى فى حضور جمهور النظارة . فإذا كانت الرواية والشعر فى حاجة إلى قراء منعزلين ينفعلون على انفراد مع ما يقرأون ، فإنه يتحتم على الكاتب المسرحى أن يضع فى ذهنه وجود جمهور المسرح عندما يخط كل كلمة .

والدراما على الورق لا تعد مسرحية بمعنى الكلمة، وإنما تكمل عندما تتجسد فوق منصة المسرح من خلال تقمص الممثلين للشخصيات والحوار الدائر بينها . وهذا الحوار أصبح ضرورة ملحة فى العصور الحديثة للتفريق بين المسرحية الدرامية والمسرحية الغنائية المعروفة بالأوبرا التى ينتقل فيها الحوار من مرحلة الإلقاء إلى مرحلة الغناء . أما المجال العام للدراما فيغطى التراجيديا والميلودراما كما يشمل الكوميديا والفارص - وإذا كان من السهل التفرقة فى مجالات فنية أخرى - مثل الرواية والشعر - بين الغث والسمين ، أو بين ما هو فن وما ليس بفن على الإطلاق ، فإنه من الصعب القيام بهذه المهمة بالسهولة نفسها فى مجال الدراما أو المسرح . ذلك أن الأعمال الروائية أو الشعرية يقدمها منتج واحد محدد هو الروائى أو الشاعر ومسئول عنها مسئولية مطلقة ، أما العمل المسرحى فعمل جماعى بطبيعته تدخل فيه عناصر متعددة فى أعقاب الانتهاء من عملية التأليف ، مثل الإنتاج والإخراج والتمثيل والديكور والإضاءة ... إلخ كما أنه لابد أن يحتوى العمل المسرحى على التسلية الجذابة بدرجة أو بأخرى حتى يستمر إقبال الجمهور عليه، وبالتالى يستمر مصدر تمويله . ولذلك فإن ظروف التمويل قد تؤثر بطريقة أو بأخرى على الأسلوب الذى يخرج به العمل المسرحى إلى الوجود .

من هنا كان وجود جمهور النظارة يشكل مشكلة تواجه الكاتب المسرحى فالمنتج المسرحى يضع فى اعتباره «شباك التذاكر» دائماً ، وهو معذور تماماً فى هذا ، لأنه بدون هذا الدخل لن يتمكن من تقديم العمل المسرحى أساساً ، مع العلم بأنه من الصعب التحكم فى نوعية المزاج الفنى الذى يسيطر على الجمهور . ولذلك تنجح أحياناً مسرحية يهاجمها معظم النقاد لخلوها من القيم الفنية والفكرية والجمالية ، فى حين لا تستطيع مسرحية جادة عميقة الاستمرار مدة طويلة على منصة المسرح بسبب انصراف جمهور التسلية عنها، وهو جمهور عريق عريض قد يشكل الأغلبية التى تقوم بتمويل المسرح .

هذا هو المأزق الذى يقع فيه الكاتب المسرحى الجاد الذى يحاول حل المعادلة الصعبة التى تجمع بين الأصالة الفنية والجماهيرية الشعبية. وهو مأزق وقع فيه كثيرون من كُتَّاب المسرح على مر الأزمنة وفى مختلف العصور، وحاول بعضهم

أن يتفاداه عن طريق الحلول الوسط التي لا تحمل تنازلات ضخمة عن الالتزامات الفكرية والقيم الفنية الجادة .. من هذه الحلول الاهتمام بالحركة المادية الحسية على المسرح أكثر من التركيز على الحركة الفكرية من خلال الحوار ..

أما ما يسمى بمسرح الأفكار فيعد الاستثناء وليس القاعدة .. كذلك يهدف الكاتب المسرحي بصفة عامة إلى تقديم عمل يسهل تمثيله وفهمه دون عناء، ويشكل جاذبية معينة لجمهور عصره .. وإذا كان هناك شعراء أو روائيون يكتبون وليس في ذهنهم سوى المستقبل وإنسان هذا المستقبل ،، فإنه من الصعب وجود كاتب مسرحي يصرف النظر تماماً عن الحاضر الراهن بهذا الشكل .. ولكن إذا كان الكاتب المسرحي ملتزماً بجذب الجمهور جذباً مباشراً إلى عمله ،، فإن هذا الجذب لا يشكل غايته بأية حال من الأحوال ،، وإنما هو وسيلة لتسهيل توصيل العمل المسرحي إلى الجمهور .. ولذلك يتحتم علينا أن نفرق بين المسرحيات الجذابة الشعبية التي قد تنجح لظروف معينة مؤقتة وبين المسرحيات ذات القيمة الفنية الأصيلة التي تقل عنها في نجاحها الشعبي .. وإن كان النجاح الجماهيري — في بعض الأحيان — لا يتعارض إطلاقاً مع القيمة الفنية الأصيلة ..

والزمن هو المحك الحقيقي الذي يفرق بين الأعمال الأصيلة والأعمال الهزيلة وخاصة بعد مرور الأجيال وتغير الأمزجة الراهنة والظروف الطارئة .. ولذلك سرعان ما تنزوي المسرحيات التي لاقت رواجاً مصطنعاً ،، في حين تصعد على العرش المسرحيات الجادة العميقة التي لم تلق نجاحاً في عصرها ،، لكنها صمدت لاختبار الزمن ،، وخاصة أن مثل هذا النوع من المسرحيات غالباً ما يكون سابقاً لعصره .. وظروف العصر المتباينة والمتناقضة بطبيعتها تنعكس على مزاج الجمهور الذي يتردد على المسرح لأسباب متباينة ودوافع متناقضة .. فالبعض يذهب من أجل الإثارة النفسية أو التسلية البحتة كما يفعل جمهور المسرحية المحكمة الصنع أو المسرحية الهزلية ((الفارص)) ،، والبعض الآخر يستمتع بنوع من المسرحيات لا يزيد في مستواه على مستوى «حواديت» الأطفال .. كما تذهب الصفوة المثقفة للمرور بتجربة انفعالية جادة أو بإحساس روحي عميق من تلك المشاعر التي تثيرها المسرحية الناضجة فكرياً وفنياً، وهو يذكرنا بالممارسات المسرحية الأولى عند البدائيين الذين كانوا يعتبرون المسرح نوعاً من الشعائر أو الطقوس الدينية التي تستدعي الاندماج الفكري والروحي الكامل مع ما يقدم ومما

يقال .. وإذا كانت الأهداف مختلفة الآن فإن نوعية التجربة الروحية والحسية قد تكون مشتركة إلى حد كبير مما يدل على الجوهر الأصيل والصميم لروح الدراما.

وفي العصور الأولى للدراما كانت اللغة التقليدية للحوار هي الشعر ببحوره وقوافيه المختلفة .. وخاصة أن معظم المسرحيات كانت تتخذ من الآلهة والملوك والفرسان أبطالاً لها ، وبحكم أن الشعر — في ذلك الوقت — كان اللغة الراقية السامية الممنوحة للبشر من ربات الشعر ، فكان من الطبيعي ألا تنطق هذه الشخصيات إلا بالشعر .. ولذلك ظل النثر — لغة البشر العاديين — بمنأى عن الدراما حتى حلول القرن السادس عشر عندما استطاع أن يدس بأنفه في الكوميديا التي بدأت في تقديم شخصيات نمطية من الحياة العادية لم تجد سوى النثر لكي يعبر عنها ..

وفي القرن الثامن عشر بدأت الطبقة الوسطى تشكل قوة اقتصادية واجتماعية يحسب حسابها ، وبدأ أفرادها يكونون جزءاً مهماً من الجمهور المتردد على المسرح .. وكان من المهم والضروري أن تتحول موضوعات الدراما التقليدية التي تدور حول الآلهة وأنصاف الآلهة والأباطرة مما دفع بكُتّاب المسرح أن يعزفوا نغمات جديدة تمثلت في معالجة القضايا المعاصرة التي استدعت استخدام النثر كلغة أساسية للمضامين الجديدة :: مما أدى بعد ذلك إلى انتشار المسرحية النثرية الواقعية على نطاق أوسع .. لكن على الرغم من الشعبية الكاسحة التي حققها النثر في المسرح ، فإن المسرح لم يفقد أبدا صلته الوثيقة بالشعر .. وما زال هناك الكثيرون الذين يؤمنون بأنه إذا كانت الواقعية النثرية التي تقترب كثيراً من الحياة اليومية، تخدم أغراض التسلية في الممارسة الدرامية بصورة أكثر مباشرة ، فإن المعالجة الشعرية تستطيع بمفردها تجسيد الدراما ذات الطاقة الانفعالية والروحية المتجسدة ، لأن الشعر يتيح للشكل الدرامي القدرة على التلائم مع الخصائص التقليدية المرتبطة بالإخراج المسرحي بحيث يجعل منها أدوات في خدمة التجربة الجمالية ، بحيث لا تنفصل عنها. أما في المسرحية النثرية فغالبا ما تقتصر وظيفة الإخراج المسرحي على توصيل المضمون الفكري لها دون التحام عضوي مع الشكل الجمالي لها ..

ولا شك أن الحوار الدرامي يلعب دور العمود الفقري في بناء أية مسرحية ، مهما كانت هذه المسرحية رافضة للحوار كأسلوب للاتصال الفكري والاجتماعي

بين الشخصيات كما نجد مثلا فى مسرحيات العبث المعاصر. فقد استخدم كتاب هذا المسرح الحوار ذاته للتعبير عن إيمانهم بعدم جدواه. نظراً لأن كل مستمع يفسر الكلمات تفسيراً يكاد يتناقض تماماً مع ما يعنيه المتكلم . ولذلك ظل الحوار سيد الموقف ، واستخدمه كل كاتب بأسلوب يتمشى مع منهجه المسرحى وروح عصره ومزاج جمهوره وخصائص مضمونه ، سواء أكان الحوار شعراً أم نثراً ، فصحى أم عامية ، صاخبا أم هادئا .. إلخ . بل إن من حق الكاتب أن يجمع بين هذه الاتجاهات – التى قد تبدو متناقضة – طالما أن المواقف الدرامية المتتابعة تتطلب هذا التنويع . وكان كتاب العصر الإليزابيثى – وعلى رأسهم شكسبير بطبيعة الحال – من رواد هذا التنويع الدرامى بإدخالهم النثر فى ثنايا مسرحياتهم الشعرية للتعبير عن الشخصيات التى تمثل عامة الشعب فى مواجهة الملوك والأمراء ، وبذلك كانوا أول من أدرك معنى توظيف الحوار فى خدمة الدراما بعيداً عن القوالب الشعرية التقليدية .

ولكن هناك شبه مواصفات عامة لابد من توافرها فى الحوار الدرامى . فلابد أن يكون الحوار مركزاً ومكثفاً ومشحوناً بالمعانى والدلالات والمشاعر، فالإطناب فى الحوار كفيل بإصابته بالأورام والنتوءات التى تميع مفعوله الدرامى الحاسم . كذلك لابد من مراعاة المستويات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والثقافية المختلفة للشخصيات بحيث تتناسب مع مستويات الحوار والتراكيب اللغوية المستخدمة فيه. فالشخصية فى المسرحية لا تجد سوى الحوار لكى تعبر به عن نفسها . كما يتحتم على الكاتب المسرحى أن يضع الإيقاع فى اعتباره عند كل كلمة يكتبها بصرف النظر عن حتميات الشعر أو خصائص النثر ، فالإيقاع هو الذى يمنح المسرحية نغمتها النفسية والانفعالية الخلقية . وبدونه قد تفقد شخصيتها المتميزة . ومن الواضح أن كُتَّاب الدراما العظام بطول تاريخها العريق ، قد حققوا عظمتهم الخالدة من خلال تمكنهم الفنى من أسرار الحوار وكيفية توظيفه التوظيف المناسب . وليست هناك مفاتيح محددة لبلوغ هذه الأسرار. ذلك أن السبيل المؤدى إليها يكمن فى الموهبة الأصيلة ، والمران المستمر ، والخبرة العميقة ، والدراية الشاملة بهذا الفن العريق . فالحوار هو الذى يخلق المواقف ، ويطور الشخصيات ، ويحدد مسار الأحداث ، ويرتفع بها إلى ذروة التعقيد ، ويهبط معها حتى النهاية .

(١١)
الدعـايـة

يتفق معظم النقاد فى النفور من استخدام اصطلاح «الدعاية» عندما يحللون الأعمال الفنية بصفة عامة والأعمال الأدبية بصفة خاصة ، ذلك أن الدعاية ارتبطت فى الأصل بالترويج لسلعة معينة : سواء أكان هذا الترويج ينهض على حقائق صادقة أو دعاوى كاذبة . فالرواج التجارى يمثل الهدف الأول والأخير للدعاية التى أصبحت فى العصر الحديث فناً وعلماً لهما فروعهما وتخصصاتهما المختلفة التى لم تعد مقصورة على ميادين الاقتصاد والتجارة بل امتدت لتشمل ميادين السياسة والاجتماع والفكرة والأيديولوجية ، وحاول القائمون على الدعاية استخدام اصطلاحات تحمل فى طياتها قيما ثقافية وفكرية وإنسانية ، فتارة يستعملون لفظ «الإعلام» الذى أصبح من علوم العصر الحديث ، وتارة أخرى يرفعون شعار «الدعوة» الذى قد يوحى بالمبادئ الإنسانية والمثل العليا التى يدعو إليها أصحاب المذهب ، وبذلك يتفادون الحساسية المرتبطة بالدعاية المباشرة . ولكننا إذا تحرينا جوهر القضية لوجدنا أن الدعاية كامنة سواء تخفينا وراء مصطلحات «الإعلام» أو «الدعوة» . ولذلك فالجدل الحقيقى يدور حول أسلوب الدعاية وفنونها وليس حول قبولها أو رفضها ، ذلك أنها حقيقة راسخة فى حياتنا المعاصرة ولا يمكن تجاهلها على الإطلاق .

والأدب بحكم أنه من الفنون التى تستخدم الألفاظ والكلمات التى تستخدمها الدعاية كأداة أساسية لها ، قد اكتسب حساسية معينة ضد كل ما يمت للدعاية بصلة . لكن هذه الحساسية تزول إذا أدركنا أن جميع الفنانين والأدباء على مر تاريخ الحضارة الإنسانية كان هدفهم الدعاية لقيمة فكرية أو فنية أو جمالية أو إنسانية معينة من خلال أعمالهم . والفرق الجوهرى بينهم وبين رجال الدعاية هو

في استخدام المضامين الفكرية والأشكال الفنية التي لا تنفصل عن القيمة التي يدعون إليها ، حتى بعد توصيلها إلى الجمهور .. أما الدعاية الصريحة فتستخدم أدواتها الفنية والعلمية لتوصيل مفعولها إلى الجمهور ، وبمجرد الانتهاء من عملية التوصيل واستيعاب الجمهور لمضمونها ينتهي دورها تماما .. فالغاية هنا تبرر الوسيلة بل وتنفصل عنها أيضاً ..

أما في مجال الفن والأدب فالغاية لا تنفصل عن الوسيلة ، كما لا ينفصل الشكل عن المضمون . ولذلك فعملية التوصيل تنهض عليهما بنفس الدرجة لأنهما يصلان إلى الجمهور في نفس اللحظة ، فكلاهما الغاية والوسيلة في الوقت نفسه . أما إذا اعتبر الأديب شكله الفني مجرد وسيلة لتوصيل مضمونه الذي يعتبره غايته الوحيدة ، فإنه بهذا لا يختلف كثيراً عن رجل الدعاية ، والأديب الذي يكتب بهذا الأسلوب الدعائي قد يلقى رواجا في عصره الراهن بحكم انتشار الآراء والاتجاهات والأفكار التي يبشر بها في ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية معينة ، ولكن بانتهاء هذه الظروف المتغيرة بطبيعتها يفقد الناس اهتمامهم بمثل هذا الأدب الدعائي المرحلي ويتحول إلى مجرد توثيق سياسي أو اجتماعي من الدرجة الثانية لأن الذي قام به أدباء غير خبراء في مناهج المسح والتوثيق ..

وهناك بعض الأدباء الذين اشتهروا في عصرهم ، ومع ذلك جاء حكم التاريخ فيما بعد ليخرجهم تماماً من زمرة الأدباء .. ذلك أنهم لم يفرقوا بين الدعاية والفن ، ومن ثم فشلوا في توظيف الشكل الفني الذي يحفظ أعمالهم من الاندثار ..

فالدعاية بطبيعتها مؤقتة وطارئة وفورية ، تريد أن تصل إلى فكر الجمهور ووجدانه بأسرع وأسهل طريق ، وغالبا ما تكون الأفكار والآراء والاتجاهات التي تروج لها مؤقتة وطارئة وفورية ورهينة المرحلة المعاصرة .. أما الأدب فن يتعامل مع جوهر الإنسان بصرف النظر عن اختلاف نوعية المكان والزمان .. صحيح أنه يبلور الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المتغيرة ، لكنه يقتصر على تجسيد آثارها المنعكسة على الجوهر الإنساني .. فالإنسان هو محور اهتمامه ، وكل العوامل المؤقتة الأخرى تدور في فلكه .. ومن هنا كانت قدرة الفن الأصيل على تخطي حدود المكان والزمان .. فنحن لا نستطيع قراءة صحيفة يومية بعد

مضى يوم واحد على صدورها ، حتى لو كانت تدور حول أخبار حرب تهدد السلام العالمي ، في حين أننا نستمتع بقراءة ملاحم هوميروس التي اتخذت مضمونها من حروب حدثت في اليونان القديمة منذ آلاف السنين ..

وكان أول استخدام صريح لاصطلاح «دعاية» Propaganda في «مؤتمر الدعاية» الذي عقد في عام ١٦٢٢م للإشراف على بعثات التبشير بالمذهب الكاثوليكي ، أي أن اصطلاح «دعاية» حمل في طياته منذ بدايته مفاهيم التبشير والدعوة والإعلام .. لذلك لم تقتصر الدعاية على الترويج لفكرة معينة ونشرها على أوسع نطاق ممكن ، بل تفرعت وتشعبت مع مرور الزمن ، واقتربت من مجالات الأدب والفن حين قال البعض إنها تكمن في وجهة نظر الأديب تجاه الحياة والمجتمع ، وفي تعبيره عن كيانه الذاتي داخل الكيان الكبير للمجتمع .. ومن الواضح أنه لا يوجد عمل أدبي بدون وجهة نظر محددة ، وإن كانت لا تنفصل إطلاقاً عن شكله الفني العام .. بل إن بعض النقاد والدارسين — اعتماداً على هذا المفهوم — تطرف إلى الحد الذي قال فيه إن « كل الفن ليس سوى دعاية » ، وبالتالي وضع الفن تحت بند الدعاية بدلاً من وضعها تحت بند الفن ..

وكان هذا نتيجة طبيعية للوقوع بعض الأدباء في خطأ التركيز المباشر والتقريري على آرائهم الشخصية ، سواء أكانت آراء منحازة متحيزة ، أم آراء محايدة موضوعية .. فالتفريق في هذه الحالة لا يهم كثيراً لأننا نهتم بموضوعية العمل الأدبي الفنية أساساً ، وليس بموضوعية الأديب الفكرية ، وقد حاول أصحاب هذا الاتجاه تدعيم رأيهم بأن الإنسان بطبيعته لابد أن ينحاز إلى جانب ما ، ولذلك لابد أن ينحاز الكاتب إلى طبقته الاجتماعية حيث توجد مصالحه الذاتية .. ومع ظهور الاشتراكية ترسخ هذا المفهوم لدرجة أن الأدب تحول إلى مجرد بوق أجوف للمبادئ الجديدة ، وتحولت الأعمال الأدبية إلى عرائض اتهام موجهة ضد كل الطبقات الاجتماعية التي كانت موجودة قبل انتشار المبادئ الاشتراكية .. وظهر مذهب أدبي جديد عرف باسم «الواقعية الاشتراكية» يهدف إلى تأييد كل التطبيقات الاشتراكية ، وافتعال التفاؤل بمستقبل البشرية في ظل العدالة الاجتماعية الجديدة ، مع مهاجمة كل الاتجاهات الأدبية الأخرى التي تنظر إليها نظرة عدائية بدون أي مبرر .. وكانت المحصلة النهائية أن تحول مجال الأدب إلى

قاعة محكمة يدان فيها كل أديب لا يعلن عن ولائه المباشر والأعمى للاتجاهات الجديدة . وكانت هذه الإدانة لا تعنى سوى القضاء المبرم على مستقبله الأدبى أو حتى على حياته الشخصية ولم تعد للأدب أية قيمة فنية أو فكرية أو جمالية بعد أن أجبر على الخروج من مجال الفن الجميل الخلاق إلى ميدان الدعاية الصريحة السافرة .

لكن مشكلة العلاقة الحرجة بين الأدب والدعاية لا تقع على كاهل الأدب وحده ، بل تقع بنفس الدرجة على عاتق القارئ الذى يتحتم عليه صرف النظر عن البحث عن الفكرة التى يسعى الأديب إلى التعبير عنها فى عمله الأدبى ، فهو بذلك يبحث عن سراب لاستحالة الفصل بين المضمون الفكرى والشكل الفنى ، وعليه أن يستوعب ويتذوق العمل كوحدة متكاملة ولن يتأتى له ذلك إلا من خلال نظرته الموضوعية إليه ، وبعد تنحية كل آرائه المفضلة وأفكاره المسبقة جانباً حتى لا تلقى ظلالا قد تطمس الملامح الحقيقية له . أما القارئ الذى يصر على أن الأدب مجرد دعاية لفكرة وترويج لاتجاه ، فعليه أن يستخلص ما يشاء من العمل الأدبى ، لكن مسعاه سيخيب لأنه سوف يحصل على نتائج لم يهدف إليها الأديب ، فهى نتائج خارجة بطبيعتها عن نطاق الشكل الفنى ، وتتشابه إلى حد كبير مع النتائج التى يخرج بها القارئ نفسه من قراءة مقال يعالج نفس القضية التى تصور وجودها فى العمل الأدبى . وبذلك تنتفى الفروق بين ما هو فن وما ليس بفن . ذلك أن مثل هذا القارئ حرم نفسه من متعة تذوق العمل الفنى عندما اقتصر جهده على فهم الفكرة أو المضمون .

ومع كل ذلك يجب ألا نتحرج عندما نناقش العلاقة الفعلية بين الأدب والدعاية . فلا شك أن الدعاية تشكل المادة الخام والأولية التى يصاغ منها العمل الأدبى فى مراحله الأولى . فالأديب يبدأ عمله من وجهة نظر محددة معينة توصل إليها نتيجة لتجاربه فى الحياة، واطلاعاته الواسعة فى مجال الفكر والثقافة، واستيعابه للظروف الموضوعية التى يمر بها البشر فى مجتمعه المعاصر . ومن هذه القاعدة يبدأ البناء الذى يتخذ لنفسه كياناً مستقلا يصمد لاختبار الزمن ويحيل وجهة النظر التى بدأ منها إلى جزء عضوى من النسيج الفكرى والحضارى للبشرية ، بدلا من أن تظل شيئاً مجرداً يمكن أن يندثر مع تقلبات الزمن . فالفن

يمنح الفكر جسده الحى المتجدد ، ويخرج بالأفكار من نطاق عصرها المؤقت إلى مجال الخلود الإنسانى . والدليل على ذلك موجود فى كل الأعمال الأدبية العظيمة ابتداء من أرستوفانيس ومروراً بدانتى ، وأبى العلاء المعرى ، وبانيان ، وديكنز وإبسن ، وبرنارد شو ، وانتهاء بمالرو وبيكيت ومن يأتى بعد ذلك .

ومن الواضح أن معظم الأدباء الذين تركوا بصماتهم الخالدة على صفحات الأدب الإنسانى ، كانوا مدفوعين بروح الاحتجاج أو الرفض أو الغضب أو التمرد أو الثورة على وضع الإنسان فى عصرهم . وهذا الموقف يحتم عليهم تصور البديل الذى يمكن أن يحل محل الوضع المرفوض منهم ، مما يؤدى بهم إلى المناداة – بطريقة أو بأخرى – بمبادئ إنسانية جديدة ، أى الدعاية لها . هنا يكمن الفرق بين الأديب الذى يدخل بهذه المبادئ رحاب الفن العظيم ، والأديب الذى تشغله القضية الفكرية بحيث يضع فنه فى خدمتها بدلا من تفاعلها العضوى والحى معه. ولذلك فإن روح الاحتجاج أو الرفض أو الغضب أو التمرد أو الثورة يمكن أن تتحول إلى انفعال جامح مؤقت وفارغ إذا لم تتجسد فى عمل أدبى يتذوقه الناس فى كل زمان ومكان . فهذا العمل شرط أساسى وضرورى لاستمرارها كتراث إنسانى بعد الانتهاء من فورتها الغاضبة العفوية الطارئة .

ويقول بعض النقاد إن العمل الأدبى الناضج قادر على الجمع بين الفن والدعاية ولكن ليس فى الوقت نفسه . ففى حمية القضية الفكرية أو الاجتماعية المطروحة غالباً ما لا يلتفت الجمهور العادى إلى القيم الفنية والجوانب الجمالية الموجودة فى العمل الأدبى ، ولكن مع انطفاء الفورة وزوال غبار المعركة ، تنكشف هذه القيم والجوانب التى تمكن الأجيال التالية من تذوق العمل الأدبى . وهذه الأجيال لن تهتم بالمشكلة الفكرية أو الاجتماعية بل ستنظر إليها على أنها مجرد مادة خام للمضمون الفكرى للعمل الأدبى . ولذلك ترتبط الدعاية غالباً بالأعمال الأدبية الحديثة والمعاصرة قبل أن تدخل ضمن التراث الأدبى والتقاليد الفنية . وفى أحيان كثيرة يثير عمل ادبى جدلا واسعاً ، ويحقق شهرة عريضة فى عصره ، ولكن بمجرد انتهاء هذا العصر يدخل فى زوايا النسيان ويتحول إلى مجرد أثر تاريخى . عندئذ ندرك أن مؤلف هذا العمل ركب موجة الدعاية والترويج لفكرة سائدة فى عصره ، وعندما بلغت الموجه قمتها ، بلغت شهرة الأديب قمتها معها

لارتباطها بها . ومع هبوط الموجه كان لابد أن تهبط شهرته معها لأن عمله إعتمد على ضجيج الدعاية المؤقت بدلا من توظيفه لصوت الحكمة الهادئة المتأنية التى ارتبطت بالفن العظيم على مر عصوره . وقد يحدث إحياء لمثل هذا الأديب فى عصر تال ، ولكنه إحياء مرتهن بإمكانية إثارة القضية الفكرية نفسها مرة أخرى ، وهو إحياء مؤقت ولا يمكن التنبؤ به على أية حال .

ولابد أن تقودنا العلاقة بين الأدب والدعاية إلى قضية المعاصرة . فمن المعروف أن الفنان ابن عصره – شاء أم أبى – والفنان الذى لا يستطيع أن يبلور روح عصره لا يمكن أن يبلور روح أى عصر آخر. ولكن لا يعنى هذا أن يتحول الفنان إلى مجرد مرآة لعصره يعكس ولا يستوعب ، يسجل ولا يفسر ، يتكلم ولا يعى . فالفن بطبيعته استيعاب وتفسير ووعى ، مما يحتم على الفنان أن يصبح شاهداً على عصره وضميراً له ، على الرغم من أنه ابنه ونتاجه . ولن يتأتى له ذلك إلا بالحصول على الموضوعية الفنية فضلا عن الموضوعية الفكرية . أى أن علاقة الفنان بعصره علاقة حساسة وحرجة وزاخرة بالمتناقضات لأنها تحتم عليه الاتصال به والانفصال عنه فى الوقت نفسه . فإذا اقتصر الفنان أو الأديب على الاتصال الحى بعصره فمن المحتمل أن يتحول إلى بوق دعاية أجوف له ، وإذا اقتصر على الانفصال عنه فقد يصبح ثائراً ناقماً دون مبررات إنسانية وفكرية تستدعى هذا . أما هذا المزيج العجيب من الاتصال والانفصال فيمكن الفنان من استيعاب أبعاد عصره ثم استشراف آفاق مستقبله بحكم ارتفاعه فوق وعى الإنسان العادى ومن ثم رؤيته ما لايمكن للآخرين رؤيته .

من هذا يتضح لنا أنه لا جناح على الفنان أن يتحمس لفكرة ما فى عصره ومجتمعه ، أو أن يرفضها بالدرجة نفسها . فالعبرة بمدى تحكمه وهضمه لأدواته الفنية التى سيصوغ بها حماسه أو رفضه فى عمل فنى ناضج . أما إذا اكتفى بالحماس أو الرفض ، فإنه يكون قد عجز عن الانطلاق من ربقة الدعاية المؤيدة أو المضادة على حد سواء . فهذا الفارق لا يهم طالما أنه لم يدخل نطاق الفن الجميل . عندئذ يتساوى مع المصلحين الاجتماعيين والمفكرين السياسيين وإن كان يقل عنهم فى الدرجة والخبرة والممارسة ، لأن مجال الفن شىء ، ومجالات الإصلاح الاجتماعى والفكر السياسى والتحليل الاقتصادى شىء آخر . والدعاية

لفكرة معينة لا تعنى الصوت العالى ، والطبل الأجوف ، والحماس المتشنج . قد يحدث هذا فى مجالات غير مجال الفن الذى يحتم التركيز على الجوهر الإنسانى وتجسيده على مر العصور وسط كل الظروف الاجتماعية المتغيرة والاتجاهات الفكرية المتطورة ، والمراحل الحضارية المتتابعة . وبذلك يحافظ على القيم الإنسانية من خلال قيمه الفنية والجمالية والفكرية .

* * *

(١٢)
الـروايـــة

الرواية من الأشكال الأدبية التى تحظى بشعبية كبيرة لدى جمهور عريض من القراء . ومن السهل على أى قارئ عادى أن يتعرف على هذا الشكل الروائى بين الأشكال الأدبية المتعددة . ومع هذا فإنه يصعب على النقاد والدارسين إيجاد مفهوم محدد أو تعريف شامل لفن الرواية نظراً لتعدد اتجاهاته وتطور أساليبه مع توالى العصور المختلفة ، فقد تمكن هذا الفن من استيعاب وهضم أنماط كثيرة من الكتابة مثل المقال والخطابات الشخصية والمذكرات والدراسات التاريخية والوثائق الدينية والمنشورات الثورية وأدب الرحلات ، وكتب الإيتكيت واللياقة الأدبية الاجتماعية وأنماط أخرى من الكتابات النثرية ، ونظراً لأن الرواية لم تكن تخضع لمواصفات التمثيل المسرحى أمام الجمهور أو حتى القراءة الشفوية التى نجدها فى الشعر ، لذلك استطاعت أن تتفادى القيود المفروضة على كل من المسرح والشعر، فالرواية تنهض على علاقة خاصة بين القارئ والكاتب تتيح لها إمكانيات أشمل من جهة الاندماج المباشر والشخصى فى التجربة النفسية التى عادة ما تتم فى جو يميل إلى الخلوة والوحدة .

ونظراً لهذه الظروف المتعددة والذاتية التى تحيط بتأليف الرواية فقد زاد عدد الروائيين الذين يهتمون بالمضمون أكثر من تركيزهم على الأداة الفنية القادرة على توصيله إلى القارئ ، والقارئ الذى لا يهتم بالقيم الجمالية الموضوعية غالباً ما ينصب اهتمامه فقط على التجاوب العاطفى الذاتى بينه وبين ما يقرؤه فى خلوة . ولذلك فالروائى الذى يحرص على الشعبية الرخيصة فقط غالبا ما يبلور كل ما من شأنه دغدغة حواس القارئ ومداعبة غرائزه . وقد نشأ اتجاه قديم فى النقد يحلل مضمون الرواية كما لو كانت دراسة اجتماعية أو إنتاجا مكتوبا ليس له

شكل محدد ، وفى الواقع فإن إمكانية الرواية الواسعة فى استيعاب مضامين كثيرة ومتنوعة أو تحويلها فى بعض الأحيان إلى أداة عملية لتحقيق أغراض معينة ، كل هذا يرجع إلى مرونة الشكل واستعداده لهضم كل هذه المتناقضات ، ومع ذلك نستطيع القول بأن هذه المرونة لا تعنى أنه لا يوجد شكل على الإطلاق ولكنها تعنى الحركة العضوية والديناميكية لأى شكل فنى حتى لا يتحول إلى قالب جامد .

ويعود الشكل الروائى إلى أصله الأول فى العصور الوسطى حين اقتصر فى بداية الأمر على صيغة مباشرة لسرد أخبار يشترط فيها أن تكون حقيقية وحديثة الوقوع وفى نفس الوقت عن شخصيات مهمة ومثيرة للاهتمام . أى أنها جمعت فى ذلك الوقت بين اللمسات البطولية التى تقترب من الأسطورة وبين الصحافة الحديثة بما تحويه من أخبار وقعت بالفعل . وقد ساعدت الرواية البدائية عوامل متعددة على الذيوع والانتشار ، منها اهتمام الشعوب الأوروبية بمحو الأمية فى مطالع عصر النهضة ، وازدهار فن الطباعة الآلية ، وارتفاع المستوى الاقتصادى للطبقات المتوسطة التى شكلت جمهوراً عريضاً من القراء . واليوم أصبحت الرواية أهم كتاب يباع فى معظم المكتبات فى مختلف أنحاء العالم ، وترجع أهميته إلى أنه لا يقع تحت أى بند من التخصص بل يقبل على قراءته الجميع من مختلف الأعمار والطبقات والثقافات والمجتمعات .

وقد بدأت الرواية البدائية فى اتخاذ الشكل الحديث المعروفة به حاليا عندما انفصلت عن سرد الحقائق التى وقعت بالفعل ، وتحولت إلى تشكيل فنى يعتمد على خيال الروائى بالدرجة الأولى ، ولذلك تعد رواية «دون كيشوت» للكاتب الأسبانى سيرفانتس أول نموذج للرواية الحديثة فهو يبتعد عن التسجيل الحرفى للأحداث ، ويجعل من الشكل الروائى محكا لإبراز حقيقة المثل العليا والفروسية الشهمة التى أغرمت بها الطبقات البرجوازية التى كانت تميل إلى النظرة العملية والنفعية ، وبمرور العصور كانت تبرز دائما إلى الوجود حقائق جديدة وتطورات فكرية متلاحقة . وحرصت الرواية دائما على مواكبة هذه التطورات واستيعابها ووضعت نفسها فى خدمتها كأداة للتعبير الفنى المجسد للحقائق المجردة . ومن هنا كان التطور السريع الذى يطرأ على الأشكال الروائية ، فكل جيل من الروائيين

لم يكن يقنع بالتقاليد التى أرساها الجيل الذى سبقه حتى لا يجد نفسه سجين قوالب جامدة ، وهذه الظاهرة تنضح فى روايات الواقعية الأولى التى كتبت كصيغة للسخرية من الروايات السابقة أو المعاصرة ، ونجد هنا روايات الكاتب الفرنسى رابيليه الساخرة والصاخبة والتى ضحكت من الروايات الرومانسية التى تنهض على مغامرات الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة ، وكذلك روايات الكاتبة الإنجليزية جين أوستن التى تسخر من الرواية التى انتشرت فى العصور الوسطى .

ولذلك فإن مفهوم الواقعية فى الرواية الأدبية ربما ينحصر فى المجهود المستمر والمتأنى الذى يبذله جيل بعد آخر لكى يعدل من الأشكال والأساليب الروائية حتى تواكب حركة الحياة المتطورة دائما، فبعد أن استطاعت الرواية أن تحل محل الملحمة والسيرة الشعبية وسرد الأحداث تحولت إلى نقد القيم البالية والتقاليد المزيفة وذلك بوضعها تحت ضوء باهر وساخر بحيث يراها القراء على حقيقتها . ورواية الكاتب الفرنسى فورتيير المعروفة باسم «حدوتة بورجوازية» ونظرية الكاتب الإنجليزى فيلدنج التى توضح أن الرواية هى ملحمة كوميدية مكتوبة بالنثر ، كل هذا يلقى الضوء على التطور الذى حدث للرواية وأبعدها عن الروح الملحمية والرومانسية التى بدأت بها ، ورواية «معرض الغرور» للكاتب الإنجليزى ثاكرى لها عنوان جانبى «رواية بدون بطل» ، وهذا العنوان الجانبى يؤكد الاتجاه الواقعى الذى لا يحيط البطل بهالة رومانسية ومثالية مذهلة لأنه ليس من الأهمية بمكان ، بل إن الروائى الواقعى يستغنى عنه فى كثير من الأحيان ويضع المجتمع مكانه .

ولم تعد الرواية الحديثة تهتم بالمغامرات والأهوال والصراعات الجسدية بقدر اهتمامها بالحياة الرتيبة للأفراد العاديين ، ولذلك تكاد تخلو من الأحداث أو الحوادث بمعنى أدق ، لأن الحادث هو ما يقع للشخصية بينما الحدث هو ما يقع داخل الشخصية أو ما يصدر عنها من تصرفات يمكن أن تكون سلوكية ملموسة أو فكرية مجردة ، وقد انصب اهتمام الروائيين المحدثين على الحياة الداخلية للإنسان كنتيجة لاكتشافات علم النفس ، وأدى هذا إلى ارتباط الرواية بالمنهج العلمى الدقيق الذى ينأى عن الصدفة كعامل من عوامل البناء الدرامى ، وعن

الحيل الهزلية التى لا تهتم إلا بإثارة الضحك ، وعن العناصر الميلودرامية التى تهدف إلى إثارة الدهشة والرعب ولا شىء غير ذلك ، ولذلك بدأت الحبكة فى التراجع إلى الخلف ، وبرزت أهمية دراسة الشخصية من كل جوانبها السوية وغير السوية على حد سواء ، ويقول الروائى الأمريكى هنرى جيمس إن الشخصية ليست سوى التجسيد الحى للحدث بينما الحدث ليس سوى الشخصية وهى تتحرك وتحيا . وعند ما يتكلم الروائيون المحدثون عن الشخصية فإنهم يقصدون الشخصية الإنسانية بصفة عامة بصرف النظر عن مركزها الاجتماعى أو ثروتها الاقتصادية ، ولذلك نجد فيكتور هوجو يمجد بطل روايته «البؤساء» وهو مجرد سجين هارب بينما نجد الروائى الروسى ديستوفسكى يتكلم باحترام وتقديس عن العاهر المريضة ، وبذلك أصبحت الشخصيات البطولية من بين ضحايا المجتمع نفسه، ووقع اللوم على عاتق المجتمع نفسه بسبب قيمه المتغيرة التى تطحن الناس مع دوران عجلتها ، أى أن المجتمع أصبح يقوم بدور الشرير فى الرواية .

وعموما فإن الشخصية هى التجسيد الحى للحبكة التى تربط بين الخلفية والشخصية وبدون الحبكة يحدث انفصام بين الشخصية والخلفية ولا يستفيد أحدهما دراميا من الآخر . ومنذ القرن الثامن عشر لم تعد الخلفية مجرد وصف لمناظر الطبيعة من جبال وتلال وسهول وغابات وبحار، بل تحولت إلى التركيز على الصراع الاجتماعى الذى يتبلور بطريقة مكثفة من خلال الصراع النفسى داخل الشخصيات . ويتراوح الاهتمام بالشخصية أو الخلفية من روائى إلى آخر ، فبعض الروائيين يبدأ من الخلفية وينتهى بالشخصية ، بينما البعض الآخر يضع الشخصية فى خدمة الخلفية التى تتحول بدورها إلى البطل الفعلى الذى يغطى ظله كل المواقف والأحداث ، وهذا المنهج يتبعه الروائيون الذين يركزون على الفن الشعبى والملامح المحلية للمجتمع المعاصر ، وعندما ازدهرت المدرسة الطبيعية فى القرن التاسع عشر تحولت الشخصيات إلى مجرد ملامح للخلفية العريضة المتحركة خلفها .

ويعتقد الروائى وولتر سكوت أن الخلفية يمكن أن تكون تاريخية أيضا ، أى مستمدة من التاريخ البعيد ، ولكنه مع ذلك لم يكن رومانسيا بالمفهوم التقليدى بل

حاول أن يستفيد من الواقعية التقليدية بحشد خلفيته بعامة الناس من فلاحين وأجراء ، كما هى مزدحمة بالملوك والأمراء الذين يقطنون القصور ، وهذا ما يسميه سكوت بالالتزام التاريخى لأن التاريخ يصنعه كل من يعيش فى عصر ومكان معينين بصرف النظر عن مركزه الاجتماعى ، ولكن مفاهيم سكوت المشوشة تمكنت من أن تتبلور عند الواقعيين الفرنسيين الذين تمكنوا من إيجاد منهج أدبى ونقدى لهذا الالتزام البدائى : فيقوم ستندال بتأليف روايته الشهيرة «يوميات القرن التاسع عشر» . ويكتب بلزاك «الكوميديا الإنسانية» التى يعترف أنه استوحاها من روايات «ويفرلى» لولتر سكوت ، ولكن ستندال لم يلتزم بمجرد التسجيل التاريخى بل استفاد من تجارب علم الأحياء وخاصة التى قام بها جوفرى سانت هيلير، ولذلك يعد من مؤسسى المذهب الطبيعى الذى يربط بين أصل الأنواع وحركة التاريخ الملازمة لعصره ، وبالنسبة لبلزاك فإن «الكوميديا الإنسانية» ليست مجرد سلسلة متعاقبة من الروايات التى تنتمى إلى نوع واحد ، ولكنها بناء روائى متكامل يحاول الإحاطة بكل أنواع العلاقات الإنسانية ، سواء تلك التى بين المدينة والقرية، أو بين الأغنياء والفقراء ، فالصراع الدرامى ليس بين طبائع بشرية مختلفة بقدر ما هو بين خلفيات اجتماعية متعارضة ، وزولا فى تسجيله للتاريخ الطبيعى والاجتماعى لأسرة واحدة عاشت فى عصر الإمبراطورية الفرنسية الثانية كان أكثر علمية ومنهجية من بلزاك ، ومع ذلك لم يترك قوانين الوراثة تسيطر على رواياته التجريبية وتحيلها إلى أبحاث علمية جافة ، ففى روايته «ابنة العم بيتى» ينهض البناء الدرامى على الآثار المترتبة على الوقوع فى الإثم والرذيلة ، لكن الشخصيات تنبض بالحياة ولا تقول إلا ما تحس به فعلا .

ويقول الناقد الإنجليزى جون دنلوب فى كتابه «تاريخ الرواية» إن الخطأ الرئيسى الذى وقع فيه إميل زولا هو اهتمامه المبالغ فيه بتسجيل كل تفاصيل الخلفية الاجتماعية لدرجة أنه كان كثيراً ما يترك قلم الروائى ليقوم بمهمة المسح الاجتماعى مما أثر على البناء الدرامى فى رواياته وأثر بالتالى على استمتاع القراء . ومع ذلك فقد أصر على نظريته الروائية التى تحدد مفهوم الرواية بأنها نظرة إلى أوسع رقعة ممكنة من الحياة بشرط أن تصل إلى أعمق قرار لها يساعدها فى ذلك

المنهج العلمى الصارم ، ولكن تلاميذ زولا هجروا منهجه عندما بلغوا مرحلة النضوج ، وخاصة التسجيل الحرفى للتجربة المعاشة والإحصائيات الدقيقة والمستندات الرسمية والبانوراما الدقيقة العريضة ، وبقية الخصائص التى ميزت المدرسة الطبيعية ، فقد فضلوا الاختيار الفنى على التصوير الفوتوغرافى لكل شرائح المجتمع ، بحيث يتركز الضوء على رقعة ضيقة جداً يمكن أن نرى الإنسانية كلها منها ، أو كما قال جى دى موباسان إن الروائى يجب أن يتعامل مع شريحة اجتماعية واحدة فقط لأن التركيز هو منهج الأدب بصفة عامة ، ومن هنا نشأت القصة القصيرة التى استفادت كثيراً من هذا المنهج الذى لم يطبق بنجاح فى مجال الرواية نظراً لاتساع رقعة السرد التى لا تقنع بشريحة واحدة.

وعندما ضاقت الرقعة التى يهتم بتجسيدها الروائى إلى أقصى حد تحول الاهتمام من المجتمع إلى الشخصية ، شخصية الكاتب وأحاسيسه ، وهنا كانت مرحلة الانتقال من الطبيعية إلى الانطباعية ، ومن المجتمع إلى النفس ، ومن الرواية إلى الروائى نفسه الذى فرض ظله على كل الشخصيات والمواقف بحضوره الدائم فى كل جزئيات الرواية ، وفى بعض الأحيان كان يقوم بدور البطولة والراوى فى أن واحد مثلما فعل تشارلز ديكنز فى «ديفيد كوبر فيلد» أو أن يوكل السرد إلى شخصية ثانوية يختفى خلفها كما فعلت إميلى برونتى فى «مرتفعات وذرنج» عندما قدمت مديرة المنزل مسز دين لتتحدث نيابة عنها. ولا شك فى أن استعمال ضمير المتكلم فى السرد يمنح الروائى حرية فى الحركة ولكنه قد يقضى على البناء الذى يجب أن يتميز بالنظرة الموضوعية ، وقد يؤثر على رسم الشخصيات بحيث نراها فقط من خلال نظرة البطل ، وقد ينسى الروائى فى غمرة اهتمامه بنفسه ومشاعره النظرة الموضوعية بحيث يمكن أن تتحول الرواية إلى مجرد ترجمة ذاتية له . وقد أدرك ديكنز هذه الحقيقة فى روايته «البيت الكئيب» بحيث تراوح السرد بين ضمير المتكلم والغائب طبقاً لمتطلبات الموقف الدرامى ، فانطباعات البطلة الساذجة وتسجيل مذكراتها اليومية قد كتب بكل برودة وحياد ضمير الغائب . بينما ضمير المتكلم كان يومض فقط فى الحوار المباشر بين الشخصيات . وهذا مكن ديكنز من الاقتراب والابتعاد عن بطلته حتى يراها من كل الوجوه وتحت كل الأضواء ، وبحيث يستطيع استغلال

أدوات التهكم والسخرية منها إذا دعت الحاجة إلى هذا . فعلاقة الروائى ببطله ليست مجرد تعاطف ، وهذا ما يؤكده كل من جين أوستن وهنرى جيمس ، فالحياة أعرض وأشمل من حدود الشخصيات التى يربط الروائى نفسه بها ، ويجب أن يقوم بهمزة الوصل بينها وبين الحياة وإلا انقطعت الصلة نهائياً وتحولت الشخصيات إلى دمى متحركة بأصابع الروائى .

وفى أواخر القرن التاسع عشر لم يقنع الروائيون بمجرد وصف الشخصيات وإبراز وجهة نظرهم المحددة الواعية بل تحولوا إلى إبراز انطباعات الشخصية وإحساساتها الداخلية وما عرف بعد ذلك بتيار الشعور بحيث تبدو الشخصية حية من الخارج والداخل فى آن واحد، ولم يهتم الكاتب بمشاعره هو بقدر تجسيده لإحساسات الشخصية ، وبذلك تكون الانطباعية لأول مرة قد تمكنت من الموضوعية الفنية بدلاً من التركيز على الذاتية الشخصية للأديب . وحتى لو كانت المشاعر التى تنتاب الشخصية هى مشاعر الأديب نفسه فيجب عليه أن ينفصل عن الشخصية بحيث تصبح مشاعرها الخاصة بها ، ولكن مارسيل بروست لم ينجح كثيراً فى روايته «البحث عن الزمن الضائع» ، وقد أدرك هو نفسه هذه الحقيقة فكان دائم الاعتذار بطريقة أو بأخرى عن شخصيته الطاغية على موضوعية روايته ، وقد حاول جيمس جويس تفادى هذا فى روايته «يوليسيس» عن طريق البانوراما العريضة التى تمتد لتغطى مدينة دبلن كلها ، وعن طريق الغوص فى الأعماق المظلمة لبطله بحيث لم نر إلا البطل بينما الروائى اختفى تماماً وراء ظله العريض والعميق .

وقد أساء جمهور عريض من القراء فهم هذا المنهج الروائى بحيث تصوروا أن الرواية ليست سوى تسجيل لحياة الروائى ومغامراته ، ومن هنا كان إنكبابهم على تتبع الحياة الخاصة للكاتب ، ولم يلق الأديب الموضوعى سوى الإهمال والإعراض عن أعماله لأنه يجسد الجزئيات والخلايا بعيداً عن ذاته ، وقد عانى من ذلك فلوبير وميرديث وترولوب لأن جمهور القراء لم يستطع التفريق بين الأصالة الأدبية الخالدة والنجاح التجارى المؤقت . وقد ساعد على عدم التفريق هذا الناقد الفرنسى سانت بيف الذى أكد أن الرواية مجرد حرفة تستغل الفن

للوصول إلى الجمهور ، وعلى الروائى أن يعرض بضاعته بالأسلوب الذى يروق للزبون بحيث يرغبه فى الشراء أو الاطلاع . ولكن الزمن أوضح أن الأدب التجارى يخضع لقانون العرض والطلب ، وهو القانون الذى لا يمكن أن تخضع له روح الإنسان التى يتعامل معها الأدب ، والأدب التجارى بطبيعته لا يهدف إلى الأصالة أو المعاناة لأن هدفه هو الرواج ، ولذلك ارتبط دائما بخلق عالم وهمى جميل تهرب إليه جموع القراء من وطأة الواقع الجاثم . وغالبا ما يزخر هذا العالم بالجنس والوهم بحيث يمكن أن يتحول إلى إدمان عند القراء مما يعجزهم عن مواجهة حياتهم وهذا ليس من وظيفة الأدب بشىء .

ويوضح الناقد ب . م . شيرمان فى كتابه «التقاليد والتجريب» أن الرواية أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بحركة المجتمع المعاصر، فعندما تطور مجتمع الطبقة الوسطى الذى اقتنع بالواقعية كمرآة لذاته، أصبحت الواقعية– مع التطور– غير قادرة على سد الاحتياجات الروحية والفكرية والوجدانية للمجتمع ، بحيث أصبحت الحاجة ملحة إلى ابتكار أنماط روائية جديدة من حيث الشكل بحكم أن المضمون قد تغير وتطور . ولكننا لا نستطيع التنبؤ بالأشكال الجديدة مثل الجنين فى بطن الأم لا نستطيع التنبؤ بملامحه برغم أننا نعلم جيداً أنه سيولد ويخرج إلى الوجود ، ولكن توماس مان يقول إنه لو حدث تحول من الواقعية والذاتية فلابد أن يكون تجاه المثالية والموضوعية لأن الحياة نفسها تقع بين هذين النقيضين ولا ثالث لهما ، وفى المثالية والموضوعية يلجأ الأديب إلى الرمز والصورة بدلا من الشرح والتحليل . وهذا ما حدث فى الأنواع الأولى البدائية للأدب العالمى بصفة عامة، فقد بدأت بالأسطورة والآلهة ورموز الخير والشر ، حتى الأدب الأمريكى – أحداث الآداب العالمية – نجده بدأ من نفس النقطة ، وروايات هوثورن وملفيل أكبر دليل على ذلك ، وليس من العجيب فى أواخر القرن العشرين ، أن يعود الأدب إلى الرمزية والمثالية الموجودتين فى الأساطير القديمة والملاحم الموغلة فى التاريخ الأدبى لكى يستلهم منها الأشكال التى تناسب المضامين المعاصرة .

أما عن مستقبل الرواية فنحن لا نستطيع التنبؤ بشىء لأن هذا فى حد ذاته لا يهم كثيراً ، ولكن الذى يهم أن الفن الروائى استطاع أن يشكل ركناً مهماً فى

الحضارة الإنسانية التى عاصرها لأن إمكانياته كانت أشمل وأوسع من إمكانيات الأنواع الأخرى ، فقد استطاع أن يشمل الحياة الإنسانية كلها بكل تناقضاتها التى تتراوح بين أعلى قمم العظمة وأعمق سفوح التفاهة ، كما استطاع هذا الفن أيضا أن يستوعب أنواعاً متعددة من الأدب وأنماطاً مختلفة من التطور الاجتماعى بحيث جمع بين الفن الجميل بموضوعيته وأصالته وبين التسجيل التاريخى والاجتماعى بفائدته الجمة للدارسين والباحثين . ولذلك يمكن الحكم النقدى على الرواية من ناحيتين : الأولى من ناحية علم الجمال وإصراره على القيمة الفنية للشكل وعلاقته العضوية بالمضمون وتجسيد الحياة المعاشة فى كل متكامل ، والناحية الثانية من جهة العلوم الإنسانية وإيمانها بعمق النظرة واتساع الأفق والالتصاق بالحياة ، وهذه الخصائص كلها تجسدت فى رواية «الحرب والسلام» لتولستوى التى جمعت بين التسجيل والفن فى وحدة لا تقبل الانفصام ، فقد جسد تولستوى العلاقة بين حياة الأفراد والمصير العام المتربص بهم ، وكذلك العلاقة بين حركة التاريخ والطبيعة البشرية ، ومن خلال هذا كله تبلورت الحياة بكل صراعاتها ومتناقضاتها .

تنقسم الرواية بصفة عامة إلى أنواع رئيسية هى الرواية الاجتماعية والتجارية والتاريخية والبوليسية والسيكولوجية والسياسية والدعائية والفولكلورية . ولا يعنى هذا أنه لا توجد أنواع أخرى، ولكن هذه هى الملامح الرئيسية للفن الروائى . وتدرس الرواية الاجتماعية أثر الوضع الاقتصادى والاجتماعى فى فترة ومكان معينين على السلوك الإنسانى ، وكان بلزاك أول من أوضح أهمية المال وحيازته على كيان الإنسان ، وتبعه بعد ذلك كينجز لى فى رواية «الخميرة» ومسز جاسكل فى رواية «مارى بارتون» وديكنز فى رواية «الأوقات العصيبة» ، وديزرائيلى فى «سيبيل» . ونظراً لارتباط هذه الروايات بالقضايا الاجتماعية المعاصرة فقد فقدت معظم جدتها بمرور الوقت . وأصبحت قيمتها تاريخية ليس إلا . أما القيمة الجمالية فلم تساعد الرواية على الاحتفاظ برونقها لأنها لم تكن كافية ، ولذلك تعالج هذه الرواية القضايا الاجتماعية التى تدور حول الطلاق أو الدعارة أو التفرقة العنصرية، وإذا زادت حماسة الروائى أكثر من اللازم

وقام بمساندة طبقة ضد أخرى أو مبدأ ضد آخر فإنه يدخل فى نطاق الرواية الدعائية الصريحة ، وبذلك يقضى تماما على القيمة الفنية لروايته .

أما الرواية التاريخية فتهتم بتسجيل الأحداث الفعلية للتاريخ، ولذلك فإن الواقع والشخصيات والخلفية تستمد كلها من الماضى ، وتنقسم الرواية التاريخية بدورها إلى ثلاثة أنماط : الأول رواية الحقبة التى تقدم بانوراما عريضة لفترة تاريخية معينة بكل تفاصيلها وأحداثها وشخصياتها التى غالباً ما يقتصر دورها على مجرد تمثيل الخطوط العريضة للحقبة ، ومن الروايات الأولى فى هذا المضمار رواية بارثيليمى «أنا كراسيس فى اليونان» عام ١٧٨٨ ورواية سترات «بلاط الملكة» عام ١٨٠٨ والنمط الثانى رواية المزج التاريخى بالخيال وفيها يهرب الروائى من وطأة الواقع المعاصر إلى أمجاد التاريخ السالف ومغامرات أبطاله الصناديد، كما نجد فى أعمال ديماس وليتون وسكوت وكلها ذات نزعة رومانسية هروبية ، أما النمط الثالث من الرواية التاريخية فهو رواية التاريخ الاجتماعى وفيها يعكس الروائى أحداث التاريخ الماضى على أحوال مجتمعه المعاصر بحيث تبدو الحياة نابضة ومستمرة من الماضى إلى الحاضر . وقد اتبع ثاكرى هذا المنهج فى رواية «هنرى إيزموند» وجورج إليوت فى رواية «رومولا» . فهى روايات لا تهرب من الواقع بقدر ما تساعد القارئ على الرؤية الصحيحة والنظرة الشاملة ، ولذلك تبدو فيها العلاقة الحية بين التاريخ والمجتمع أو بين الزمان والمكان فهى ترتبط بالحياة عامة ولا تقتصر على حقبة تاريخية معينة ، والروائى فى هذا ليس على استعداد للانحياز سواء إلى الماضى أو الحاضر على حساب الآخر . ويقول الناقد بيرن بوم فى كتابه «المرشد إلى الحركة الرومانسية» إن رواية «الحرب والسلام» استغلت التاريخ لبلورة الإنسان وليس العكس ، حتى حواديت وذكريات الطفولة عند الشخصيات التاريخية تحولت إلى قوة خلاقة فى الدفع الدرامى للأحداث .

ويتفق إدوين موير فى كتابه «بناء الرواية» مع كل من ا . م . فورستر فى كتابه «ملامح الرواية»، وهنرى جيمس فى كتابه «فن الرواية» على أن البناء الدرامى للرواية هو العامل الأساسى والوحيد الذى استطاع أن يخلق منها فناً قائماً بذاته وله شخصيته المميزة، ولذلك يجب أن نفرق بين نوعين من الشكل الفنى للرواية : النوع الأول هو الرواية الملحمية أو البانورامية، والثانى هو الرواية

الدرامية التشكيلية التى تهدف إلى الخلق الفنى أولاً وأخيراً ، فالرواية البانورامية ذات حبكة هزيلة ومفككة ولا ترتكز على حجر زاوية واحد ، والأحداث تعتمد فى تسلسلها على عامل الصدفة ومزاج الكاتب الشخصى ، وغالباً ما تأتى فى النهاية مفتعلة لأن الروائى يعجز عن وضع الخاتمة الطبيعية لأن الأحداث تكون قد صرفته بعيداً عن الخط الأساسى، ولذلك يضطر إلى قطعها وبترها بأى شكل ، لأنه فقد سيطرته الدرامية على الشخصيات المتعددة التى تمثل نفسها بقدر تمثيلها لظواهر طبيعية واجتماعية ، ولذلك غالباً ما تعجز عن شد انتباهنا وإثارة تعاطفنا .

أما الرواية الدرامية فتركز الانتباه على خط أساسى واحد يعتمد على التسلسل المنطقى والتدفق الطبيعى للأحداث من أول موقف فى الرواية تتكشف فيه طبائع الشخصيات وتفكيرها وسلوكها الذى يجب ألا يتغير إلا بناء على احتكاك فعلى وحاسم بالمواقف وليس لمجرد التدخل الشخصى للكاتب ، وهذا واضح فى رواية «النرجسى» لجورج ميريدث، ورواية «الكبرياء والتعصب» لجين أوستن ، حيث لا يحدث أى تطور فى الشخصيات إلا عن طريق احتكاكها مع الشخصيات الأخرى داخل مواقف محكمة التصوير ، ولذلك يصعب علينا الفصل بين الشخصية والموقف . وقد نظر صامويل ريتشارد سون بعين الاحتقار إلى الوصف العابر لطبائع الشخصيات وانعكاساتها لأن الرواية الدرامية تتعدى الوصف السطحى العابر للأشياء إلى التوتر الكامن فى النفس البشرية . وعلى هذا التوتر يقوم الصراع الدرامى لأية رواية ، ويجب أن يهدف الروائى إلى التكثيف والتركيز وليس إلى التوضيح والتحليل . فالرواية هى بؤرة العدسة التى يرى فيها الإنسان حياته فى ومضات حادة وسريعة . وإذا كان الكاتب المسرحى يلزم نفسه أحياناً بالوحدات الثلاث : الحدث ، والزمان ، والمكان فليس أقل من أن يلزم الروائى نفسه بوحدة الحدث حتى لا تفقد الرواية حدتها وكثافتها . وعظمة رواية مثل «مرتفعات وذرنج» تكمن فى هذا ، ومنهج الرواية الدرامية هو الحذف وليس الاحتواء، حذف المسح الشامل للمجتمع والتركيز على قطاع صغير يتيح للروائى التعمق وإرساء الأساس المتين لإقامة بنائه الدرامى الشامخ ، وليس مجرد العرض الفوتوغرافى لأكبر مساحة مسطحة ممكنة كما تفعل الرواية البانورامية أو الرواية الملحمية .

وفى المستقبل قد توجد أشكال روائية جديدة لا يمكن التنبؤ بها ، ولكننا سنتمكن من التعرف عليها فى حينها وربطها بالتراث الروائى العالمى ، لأن هذا الفن العظيم قادر على استيعاب الحياة وبلورتها، ولذلك يجدد نفسه باستمرار عن طريق تطوير أشكاله وتوليدها حتى يواكب تيار الحياة المتدفق والمتجدد دائما ، حتى آخر صيحات اللارواية أو الرواية الضد توضح لنا أن هذا النوع الثائر والرافض لكل الأشكال التقليدية للرواية أكثر حرصاً على تجديد الشكل الروائى وتطويره من الذين يساندون الشكل التقليدى حتى لا يتجمد ويتحول إلى قالب يذهب بالرواية بعيداً عن موكب ا لحياة .

* * *

(١٣)
الرواية البوليسية

برغم أن النقاد ينظرون بكثير من التعالى إلى الرواية البوليسية على أساس أنها رواية مكتوبة أصلا للتسلية المؤقتة والإثارة المفتعلة فإنها نوع من الرواية أثبت شعبيته الساحقة على مدى قرن ونصف قرن من الزمان، وخاصة عندما اخترعت السينما فى أوائل هذا القرن وأقبلت على إخراج معظم الروايات البوليسية التى كتبها الكاتب الأمريكى إدجار آلان بو وبعده الكاتب الإنجليزى آرثر كونان دويل الذى ابتدع شخصية المخبر السرى المشهور شير لوك هولمز ومساعده دكتور واتسون، وقبل أن نتتبع تاريخ هذا الفن الروائى سنحاول إيجاد تعريف له ولخصائصه المميزة، فالرواية البوليسية تدور أصلا حول مشكلة معقدة وغالباً ما تكون جريمة قتل غامضة كل الغموض ، ولكن هذا الغموض لابد أن يكشف فى نهاية الأمر بفضل ذكاء المخبر السرى وسرعة بديهته، وهذا الهيكل العام يكاد ينطبق على كل الروايات البوليسية دون استثناء، ورغم أنه شكل محدود ومعروف فإنه يتيح الفرصة للروائي لكى يكون حبكته كما يحب وكما يرى، والمخبر السرى ليس بالضرورة ضابطا بالمباحث لأنه يكون أحياناً رجلاً عادياً ولكنه يتمتع بقدر كبير من الذكاء واللماحية ويهوى حل الألغاز. وفى هذه الحالة يقوم البوليس بتمويله فى الجرائم التى اشتهر بكشف أسرارها، وأحيانا يكون المخبر السرى مخبراً خاصاً. يستأجره كل من له صالح فى كشف شخصية المجرم وتقديمه إلى المحاكمة، وأحياناً أخرى يكون المخبر هاوياً لا يقصد من وراء كشف القاتل سوى الاستمتاع بحل لغز يستعصى على الرجل العادى. وعلى كل حال فالمهم هنا أن عصب الرواية الرئيسى هو ذلك الشخص الذى لن يهدأ له بال إلا بعد اكتشاف المجرم وحل كل ألغاز الجريمة.

وأهم مؤهلات المخبر السرى تتركز فى الذكاء وسرعة البديهة، ويقصد بالذكاء هنا أنه يملك القدرة على استيعاب موقف بأكمله فى سرعة البرق، أو التقاط لمحة سريعة قد لا يلتفت إليها الشخص العادى، وكثيراً ما يكمن الحل كله فى هذه اللمحة السريعة ، وهو أيضاً لا تخدعه المظاهر التى قد تضلل المحقق بعيداً عن الطريق الطبيعى لاكتشاف سر الجريمة. ويستدعى هذا أن تكون حواسه الخمس من الحدة بمكان، فربما كانت رائحة بسيطة هى المفتاح الرئيسى للغز، ويجب أن يتسلح بالخبث والمكر والدهاء والخداع والكذب والخيال الواسع الذى يمكنه من رسم تصور شامل للجريمة بحيث يضع كل الاعتبارات والاحتمالات والتكهنات فى مكانها الصحيح، وأيضاً فاللياقة البدنية مطلوبة حتى يستطيع أن ينقذ نفسه فى الوقت المناسب لأن تعرضه للخطر احتمال كبير، وليس من المفروض أن يكون جسمه رياضياً فحسب، بل عقله أيضاً بمعنى أن كل جريمة تخضع للقياس الرياضى الدقيق الذى لا يترك أية ثغرة للنفاذ منه وخلخلته، فكل سبب يؤدى إلى نتيجة من نوع خاص فى ملابسات معينة، ولذلك فالحدس لا يصلح فى جميع الحالات، وأى خطأ فى الحساب مهما كان تافهاً قد يبعد حل اللغز أو حتى يطمسه تماماً.

ويجمع النقاد على أن الكاتب الأمريكى إدجار آلان بو كان أول من كتب الرواية البوليسية بشكلها المعروف حاليا وأرسى تقاليدها ومواصفاتها فى رواية «قتلة شارع المشرحة» التى كتبها عام ١٨٤١، ونجد على الأقل مواصفات ست من المواصفات الأساسية التى أصبحت تميز الرواية البوليسية، موجودة بتحديد ووضوح فى هذه القصة لأول مرة : أولاً : الجريمة الكاملة حيث لم يطرأ أي تغيير على غرفة المشرحة من حيث إن أختام الشمع الأحمر لم تفض. ثانياً: المتهم البرىء الذى تتجه إليه كل الشبهات فى اتفاق عجيب رغم أنه أبعد الناس عن ارتكاب هذه الجريمة. ثالثاً: المخبرون الذين يحومون حول مكان الجريمة، وبدلاً من أن يجدوا مفتاحاً للسر المغلق يتوصلون إلى تفريعات أخرى تزيد الأمر غموضا ولبسا. رابعا: المخبر الرئيسى فى الجريمة بعينه اللماحة وعقله المتفتح لكل شاردة وواردة وحرصه على الظهور بمظهر سيد الموقف الواثق من نفسه والذى سيصل إلى السر لا محالة ، خامساً: الشخصية التى تروى الحادثة فى الرواية، وغالبا ما

تكون مساعد المخبر الرئيسى الذى يتسم بالغباء النسبى إذا ما قورن برئيسه وهو فى نفس الوقت يبدى إعجابه من حين لآخر بعبقرية رئيسه الفذة. سادسا: الشبهة التى تبدو مؤكدة فى بداية التحقيق ، وعند انتهائه تبدو بعيدة كل البعد عن الحقيقة المكتشفة.

وتقول الناقدة الأمريكية دوروثى سايرز إن الخطين الأساسيين اللذين شكلا الرواية البوليسية نبعاً من إدجار آلان بو، فالخط الأول هو الإثارة والتشويق. فالأسرار تتراكم على الأسرار وتزداد الأمور تعقيداً كلما تطورت بنا أحداث الرواية ، وفجأة فى الفصل الأخير تتكشف كل الأسرار وتنحل كل الألغاز فى سرعة مذهلة تجعل القارئ يلهث وراءها. والخط الثانى هو إعمال الفكر والعقل فى البحث عن القاتل الحقيقى، أي أن القارئ يشارك المخبر مهمته خطوة بخطوة، فغالباً ما تقع الجريمة فى الفصل الأول، وتبدأ مهمة المخبر منذ الفصل الثانى بالبحث عن أول مفاتيح الجريمة ثم يظل ينتقل من مفتاح إلى آخر، ومعظمها مفاتيح مزيفة أو مضللة إلى أن يعثر على ضالته أخيرا، وطوال رحلة البحث هذه يكون القارئ على علم أولا بأول بكل تفاصيل التحقيق. وهو فى هذا يستمتع بإحساس الإثارة والتشويق وفى نفس الوقت يسير تفكيره فى خط موازٍ لتفكير المخبر، وهذان العنصران التشويق والتخمين يدفعان القارئ دفعا إلى التهام الرواية فى جلسة واحدة إشباعاً لحب استطلاعه.

وقد خلف آرثر كونان دويل آلان بو على عرش الرواية البوليسية من خلال سلسلة رواياته الطويلة التى ارتبطت ببطل واحد اشتهر باسم شيرلوك هولمز، وهى السلسلة التى بدأت برواية «تشريح اللون القرمزى» عام ١٨٨٧، ولم يكتف دويل بتقليد بو، بل منح رواياته صبغة إنسانية، فبطله المخبر الأشهر هولمز ليس عقلاً حسابيا فحسب بل إنساناً يحس ويشعر ويتعاطف، ومساعده يمتاز بالذكاء أيضا وعلى استعداد للتجاوب مع رئيسه فى أية لحظة ، إنه يفهم ما يريد دون أن يقوله ، ومساعده المعروف باسم دكتور واتسون هو الذى يقوم برواية القصة على القارئ مما يزيد إقناعا بما يحدث لأنها رواية شاهد عيان، ولم يقتصر الأمر على هذا التطور الذى أحدثه دويل بل تطور إلى استعمال التكنولوجيا الحديثة فى أعمال التشريح والتحليل؛ فلم يعد ذكاء شيرلوك هولمز هو الأداة الوحيدة لحل

اللغز بل ساندته فى ذلك الكيمياء والطبيعة والطب وعلم النفس، وإلى دويل يرجع الفضل فى إنشاء علم الجريمة، لأن الأمر لم يعد يعتمد على « فهلوة » المخبر بل أصبح علما له قواعده وأصوله. وقد طور هذا الاتجاه فيما بعد الروائى الإنجليزى إيان فلمنج عندما كتب سلسلة رواياته البوليسية التى دارت حول مغامرات المخبر الأشهر جيمس بوند ، وهى الروايات التى تحتوى على الكثير من الإنجازات العلمية الباهرة من صواريخ وسفن فضاء وعربات تطير فى الجو وتطفو على سطح البحر، ولكن خيال فلمنج يتميز بالتطرف الذى قد لا يقوم على أساس علمى، بينما حرص كونان دويل على الالتزام بالمنهج العلمى فجاءت رواياته أكثر معقولية من روايات فلمنج، فقد كان جيمس بوند قادراً على الإبهار، ولكنه لم يستطع إقناعنا.

ونظراً للرواج الشعبى الذى لاقته روايات بو ودويل فقد دخل الميدان الكثيرون من الراغبين فى الثراء وساعدهم فى ذلك الشكل المحدود الذى تتخذه الرواية البوليسية دائماً. فليس هناك ابتكارات أدبية أو اتجاهات فلسفية تستدعى الاطلاع الواسع والدراسة العميقة . وهؤلاء الكتاب جنوا على الرواية البوليسية وأحالوها إلى مجرد لغز مطلوب حله دون دراسة وبلورة للشخصيات الداخلة فى هذا اللغز أو تطوير منطقى للمواقف، وقد امتلأت أكشاك الصحف فى أوروبا وأمريكا فى مطالع هذا القرن بهذه الروايات التى بلغت عشرات الألوف، فكانت تصدر منها مئات كل أسبوع، وقد لاقت رواجاً كبيراً وخصوصاً بعد اختراع السينما والتليفزيون ، فقد تحولت إلى مسلسلات سينمائية وتليفزيونية، ولكنها كانت لمجرد التسلية الوقتية، ولذلك انتهت بمجرد قراءتها ومشاهدتها ، ولم تترك أثراً فى الأدب العالمى ، برغم أن الكثير منها ما زال ينتج حتى الآن وخاصة فى التليفزيون من أمثال مسلسلات « الهارب » « والقديس » « وقسم البوليس » .. إلخ وهى مسلسلات أقبل عليها الجمهور المصرى عندما عرضها التليفزيون ولكنه نسيها بمجرد انتهاء عرضها، فهى مجرد « موضة » مؤقتة تعتمد على مزاج الجمهور ورغبته فى التسلية السريعة، وهى فى هذا لا تزيد عن لعبة الكلمات المتقاطعة التى انتشرت فى جميع أنحاء العالم فى هذه الأيام .

ولم تقتصر الرواية البوليسية على الأدب الأمريكي والإنجليزي فقط بل غزت القارة الأوروبية كلها وخاصة فرنسا التى اشتهر فيها روائيون من أمثال جابوربو وجاستون ليروكس وموريس لبلان الذى ذاع صيته بفضل شخصية أرسين لوبين، وفى بلجيكا لمع اسم جورج سايمينون كما نجد رولف شنايدر فى ألمانيا، ولكن أكثرهم عالمية هو لبلان مبتكر شخصية أرسين لوبين الذى ترجمت معظم مغامراته إلى العربية والذى عرف بلقب اللص الظريف، وهو فى الواقع لم يكن لصاً دنيئاً بل كان ناصراً للضعفاء منقذاً للبؤساء فى ضيقاتهم، ولم يكن يعترف بالتقسيم الطبقى للمجتمع بل كانت خفة يده وسرعة بديهته وذكاؤه الخارق سبباً فى وقوع كثيرات من فاتنات المجتمع الباريسى فى غرامه، ولكنه كان يحكم عقله فى كل شىء ولذلك لم يكن يقع فى يد البوليس ، وإذا وقع فلن توجد الأدلة الكافية ضده مما يجبر البوليس على إطلاق سراحه. وفى الواقع لم يشأ لبلان لبطله الأثير أن يعاقب على سرقاته لأن الدافع كان خيراً، وقد لا يتفق الكثيرون على هذا التبرير الأخلاقى، ولكن شخصية أرسين لوبين الساحرة الجذابة خلبت لب النساء والرجال فى أواخر القرن الماضى، وأقبلوا على قراءته فى نهم بالغ، ولم يقتصر الأمر على هذا بل ترجمت روايات أرسين لوبين إلى معظم لغات العالم. وفى أيامنا هذه ما زال المراهقون يرغمون بالاطلاع على مغامراته، وكلنا يذكر الصورة الفكاهية للتلميذ الذى يجلس فى غرفة مكتبه بالمنزل يتظاهر بالقراءة والدراسة الجادة، بينما يقرأ فى الحقيقة إحدى روايات أرسين لوبين المخبأة تحت المكتب وفوق قدميه على سبيل الاحتياط إذا دخل أبوه فجأة لكى يطمئن على مدى تحصيله الدراسى.

وكانت أجاثا كريستى أول روائية بوليسية تكتب للمسرح، وقد حاولت الارتفاع بمستوى الرواية أو المسرحية البوليسية إلى آفاق الأدب الكلاسيكى لكى تنقذها من المستويات التجارية الرخيصة التى بلغتها عقب الحرب العالمية الأولى، وهى تؤمن أن الرواية البوليسية فن راقٍ يساعد على تنمية الذكاء وتطوير المقدرة العقلية على التفكير والتخمين والاستنتاج . والمتعة التى يمارسها القارئ أو المتفرج فى حل سر الجريمة لاتقل عن متعة لاعب الشطرنج الذى يشحذ تفكيره من أجل الانتصار على خصمه، وليس القاتل هنا هو خصم المخبر السرى أو القارئ، ولكنه

سر الجريمة نفسه الذى يحرص على الاختباء كلما حاولت الأضواء الوصول إليه. والقاتل فى روايات أجاثا كريستى ومسرحياتها هو آخر من يشتبه فيه لرقته ودماثة أخلاقه وثقافته العالية؛ وقد أصبحت بعض مسرحياتها من معالم الأدب العالمى من أمثال « شاهد إثبات » و « المصيدة » التى ما زالت تمثل على أحد مسارح لندن منذ عام ١٩٥١ دون انقطاع، وأصبحت من معالم لندن السياحية التى يحرص على رؤيتها كل من يزورها ، وقد أنتجت للسينما العالمية معظم رواياتها لأنها لاقت نجاحاً جماهيرياً على المستوى العالمى، ورواياتها تدور فى جو هادىء بعيد عن الصخب والضجيج حتى تمنح الفرصة للقارئ أو المتفرج لكى يفكر فى تؤدة وصبر.

وبلغت الرواية البوليسية قمة شعبيتها على يد إيان فلمنج الروائى الإنجليزى الذى مات قبل أن يشهد الأمجاد السينمائية التى نهضت على رواياته ولمع فيها النجم الأيرلندى شون كونرى فى دور العميل السرى جيمس بوند، وأشهر رواياته هى « دكتور نو » و « جولد فنجر » و « كرة الرعد » و « فى خدمة جلالة الملكة » و « أنت تعيش مرتين فقط » و « الماس إلى الأبد ». وكلها تعتمد على نفس الشكل التقليدى للرواية البوليسية، ولكن مع بعض التنويعات والحيل التى يقصد بها الإبهار أولا وأخيراً، فجيمس بوند هو مخبر سرى من سكوتلانديارد أرسلته العناية الإلهية لإنقاذ البشرية من المجرمين العتاة الذين ينوون تدمير العالم أو التحكم فى مقدراته من أجل تحقيق أغراضهم الدنيئة، فالمجرم فى «دكتور نو» رجل من جنوب شرقى آسيا توصل إلى سر قنبله رهيبة يريد أن يفنى بها العالم إذا لم يرضخ لرغباته. ونفس الفكرة تتكرر فى «جولد فنجر» عندما يحاول المجرم العالمى مهاجمة فورت نوكس الذى تقع فيه الخزانة الأمريكية حتى يستولى على الذهب ويتحكم فى مقدرات العالم الاقتصادية. ونفس الخط يستمر فى كل روايات فلمنج دون استثناء ، ولكننا نلحظ أن أعوان المجرم دائما ما ينتمون إلى جنس غير الجنس الأبيض، فإما ينتمون إلى الجنس الأصفر أو الزنجى مما يدل على نظرة فلمنج العنصرية التى تعتقد أن خلاص البشرية يقع على عاتق الجنس الأبيض الذى يمثله جيمس بوند بذكائه الخارق وشجاعته الأسطورية، وهو أيضاً من الوسامة بمكان بحيث تتهافت عليه نساء

العالم من كل حدب وصوب، وعنصر الإبهار يكمن أيضاً فى الاختراعات العلمية الحديثة والإنجازات التكنولوجية الخيالية التى تيسر لجيمس بوند أن يفعل كل ما يريد فى أى مكان وفى أية لحظة؛ والقارئ بالتالى يشاركه مغامراته ويطير معه على أجنحة الخيال، ومن هنا كانت الشعبية الساحقة التى لاقتها شخصية جيمس بوند فى الستينيات الماضية لدرجة أن قلده كتاب آخرون فابتكروا شخصية المخبر السرى مات هيلم التى مثلها فى السينما النجم دين مارتن، وشخصية العميل السرى مستر سولو التى تخصص فى القيام بها الممثل روبرت فون.

والرواية البوليسية لا تهدف إلى التسلية فقط، ولكنها ذات مغزى أخلاقى واضح يؤكد أن الجريمة لا تفيد، فمن النادر أن نجد رواية بوليسية تنتهى بانتصار المجرم أو العجز عن اكتشاف سر الجريمة، لأن المتعة كلها تكمن فى اكتشاف هذا السر، وقد قال مخرج الرعب المشهور ألفريد هيتشكوك إن الرواية البوليسية هى خير أداة لإظهار بشاعة الجريمة حتى لا يفكر أحد فى ارتكابها إذا راودته نفسه؛ وقد حرص على إبراز هذا الجانب البشع والمرعب فى أفلامه من أجل إحداث ما أسماه بالصدمة الكهربائية حتى يرى المشاهدون الإجرام على حقيقته، وهو لهذا يتدخل بنفسه فى السيناريو والقصة لإبراز هذا الجانب. وقد حرص على أن يؤلف مسلسلات تليفزيونية خاصة به لكى يوضح أن المجتمع هو الذى ينمى العوامل المختلفة فى نفسية المجرم بحيث يدفعه إلى ارتكاب الجرائم، فالمجرم فى نظره إنسان مريض ذو نفسية معقدة، وإذا كانت مهمة رجل الشرطة هى البحث عن المجرم فيجب أن تكون مهمة عالم النفس والاجتماع هى البحث عن السبب الذى دفع بهذا الشخص إلى طريق الإجرام .

وفى مصر حاول محمد كامل حسن المحامى أن يكتب الرواية البوليسية واستمر فترة ليست بالقصيرة قدم فيها أعماله من خلال الإذاعة والسينما، وكان يستخلص مضمونها من ملفات عمله كمحام، ورغم أنه كان ناجحاً إلى حد لا بأس به فإنه هجر هذا الفن منذ مطلع الستينيات، ولم يحاول أى كاتب آخر أن يستأنف هذه المهمة وخاصة أن ترجمات أرسين لوبين وشيرلوك هولز وجيمس بوند أغرقت السوق المحلية، ولم تترك منفذاً للرواية البوليسية المحلية لكى تنمو وتكون شخصيتها المستقلة.

(١٤)
الرواية العلمية

اتفق النقاد بصفة عامة على إطلاق اصطلاح « الرواية العلمية » على ذلك النوع الروائى الذى يتخذ من اكتشافات العلم الحديث واختراعاته مضموناً له. وإن كانت العلاقة بين الأدب والعلم فى الرواية العلمية تبدو أو بدت مصطنعة إلى حد ما إلا أنها تؤكد – على أية حال – التأثير الذى يمارسه التطور العلمى على الأشكال الأدبية. فلا يكفى أن يصب الروائى مضمونه العلمى أو التكنولوجى فى قالب روائى لكى تصبح روايته علمية. بل يتحتم وجود العلاقة العضوية بين المضمون والشكل بحيث يصبح العنصران شيئاً أو جسداً واحداً. ومن ثم فإن الشكل الفنى الروائى الذى يصلح لمضمون رومانسى أو شاعرى لا يمكن أن يحتوى مضموناً علمياً. وهذه الحقيقة الفنية أدركها أخيرا كُتَّاب الرواية العلمية بحيث حاولوا البحث عن أشكال فنية تناسب المضامين الجديدة.

وقد تمثلت البداية الحقيقة للرواية العلمية الناضجة فى روايات كل من الروائى الفرنسى جيل فيرن (١٨٢٨– ١٩٠٥) والروائى الإنجليزى هـ.ج ويلز (١٨٦٦–١٩٤٦) فقد قاما بمحاولات لإدماج العلم فى الأدب عن طريق كتابة الرواية العلمية التى تصور أحدث الإنجازات التكنولوجية، وما يمكن أن يصل إليه خيال العلماء. وبالفعل ذهب أبطالها إلى القمر والكواكب الأخرى، واستطاعوا الغوص إلى أعماق المحيطات . وبهذا كان فيرن وويلز من أوائل الذين أرسوا دعائم الرواية العلمية.

ويفخر كثير من النقاد الإنجليز بأن الوصف الذى وصفه ويلز فى روايته «أول رجل على سطح القمر » قد نفذه نيل أرمسترونج بحذافيزه عندما هبط على سطح القمر كأول إنسان يقوم بهذا الإنجاز التاريخى .

لكن تظل العلاقة بين العلم والأدب فى الروايات العلمية بصفة عامة علاقة لا تبلور الجدلية بين الإنسان والآلة: وهى القائمة على التأثير والتأثر فى آن واحد. فالشخصيات فى هذه الروايات أدوات لتنفيذ البرنامج العلمى شأنها فى ذلك شأن الآلات التى تتعامل معها لأن كل ما يهم الروائى هو إبراز عنصر التقدم العلمى الباهر حتى لو كان خيالاً محضاً لم تثبت صحته علمياً بعده.

أما صراعات الإنسان الداخلية وطموحه وآماله ومخاوفه من الآلة واعتماده عليها فى الوقت نفسه فكلها اعتبارات يمر عليها الروائى مر الكرام، ذلك لأن هدفه هو إبهار القراء فقط وهو ليس على استعداد لإدخالهم فى معاناة إنسانية هم فى غنى عنها .

على هذا الأساس يمكننا القول بأن التسلية هى الهدف الأثير للروايات العلمية المثيرة والتجارية. وبهذا لا يختلف هذا النوع من الروايات العلمية- فى كثير من الأحيان - عن روايات إيان فلمنج التى تدور كلها حول بطله رجل البوليس السرى المشهور جيمس بوند الذى يستخدم التكنولوجيا المذهلة فى تنفيذ مهامه السرية الخطيرة وإنقاذ العالم من المجرمين الدوليين الذين يسعون بخططهم الشيطانية لوضعه تحت رحمتهم .

لكن المفهوم الفكرى الشامل للرواية العلمية يتمثل فى إنجازات الروائى الفرنسى إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) الذى أسهم فى ابتداع نظرية « الرواية العلمية » وإن كان قد قال « إن تأمل العالم تأملاً بارداً ليس أمراً مرغوباً فيه بل إنه فى الواقع أمر مستحيل » . لكنه حدد دور العلم فى الأدب بصفة عامة والرواية بصفة خاصة عندما قال: « إن عصرنا هو عصر العلم، وينبغى للروائى أن يطبق مكتشفات داروين وكلود برنار : نظرية أصل الأنواع، وقانون الأثر الحاسم للبيئة، وقوانين الوراثة »، لذلك صور زولا فى رواياته البؤس الاجتماعى بحيادية علمية حاسمة بلغت مرحلة القسوة التى لا ترحم .

ويعلق إيرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » على الفجوة العلمية التى وقع فيها زولا بصفته رائداً للمدرسة الطبيعية فى الأدب فيقول : « كانت الطبيعة تعتقد أنها تصف الظروف الاجتماعية « بموضوعية علمية » . لكنها كانت تصف « موضوعية » خادعة مزيفة . فالطبيعية كالانطباعية لم تستطع أن ترى أن تلك

الظروف التى يمر بها المجتمع هى صراع بين الماضى والمستقبل. بل كانت ترى فيها حاضراً ثابتاً لا يتغير . لم تنظر إليها فى حركتها وتحولها بل رأت فيها لحظة ثابتة من الزمن .

ومع ذلك فقد أكد زولا على أن يكون الفنان الحق واسع الاطلاع رحب الأفق، مما يمكنه من إدراك العلاقة العضوية بين العلم والأدب فى إطار من المعرفة الإنسانية الشاملة، ومن ثم يمكنه من رؤية الصورة كاملة . لذلك يشكو زولا من أن كتاب عصره يتخصصون أكثر مما ينبغى ، وينعزلون عن العالم ويشتغلون بالفحص الميكروسكوبى للأدوار الفردية بدلاً من الاتجاه بأبصارهم نحو المجموع.

ولذا كانت المهمة الملقاة على عاتق الروائى العلمى الناضج والتى تحتم عليه تجنب سطحية الوصف والتصوير عن طريق التركيز على العنصر الإنسانى فى مواجهة الآلة، والتأكيد على أن العلم لا يمكن أن يسير وحده دون إيمان بقيمة الإنسان وبالأخلاقيات المرتبطة بهذه القيمة. فقد اخترع العلم الآلة لكى تكون فى خدمة الإنسان وليس العكس . لكن الذى حدث أن جبروت الآلة فاق كل الحدود المتوقعة ، وأصبح إنسان العصر الحديث تحت رحمتها.

فى هذا المجال يمكن أن تضيف الرواية إلى الإنجاز العلمى المعاصر، فالعلم بقوانينه الصارمة وأجهزته الصماء قد ينسى فى خضم تجاربه وانتصاراته الالتفات إلى سعادة الإنسان وأمنه فى هذا الكون .

لكن جيل الروائيين الذى أتى بعد فيرن وويلز لم يلق نجاحهما ذلك لأن جمهور الرواية بصفة عامة يرغب فى التسلية والإثارة قبل أى شىء آخر. وكانت الرواية العلمية التقليدية تحتوى على هذين العنصرين، لذلك لم يكن الأمر سعياً وراء الوعى العلمى بقدر ما كان بحثاً عن الإثارة الموجودة فى فن الرواية بصفة عامة. وبذلك دخلت الرواية العلمية الجادة فى طريق مسدود لعدم عثورها على جمهور أكثر جدية ونضجاً.

ومع ذلك يمكننا أن نطلق اصطلاح « الرواية العلمية » على روايات جادة من نوع آخر استطاعت أن تكون لها جمهوراً عريضاً. فالرواية العلمية ليست بالضرورة الرواية التى تتخذ الإنجازات العلمية والاختراعات التكنولوجية مضموناً

لهـا، بل هـناك الرواية التـى تتـعـرض لموقف الإنسـان مـن الآلة بحكم أنهـا النتـاج المباشـر للـعلم الحـديث، كـذلك هناك الـرواية التى تمزج عناصـر الطبـيـعة وقـواها داخل نسـيـجهـا الفنى. إن هذا النوع من الـروايات يتطلب مـعـرفـة شـاملة وعلماً واسعاً من الروائى بنظام الميكنة، وقـوانين الطبيعة والأحياء. فمـثلاً لم يكن يتسنى لروائى مثل هيـرمان مليفـيل الأمريكى أن يكتب رواية مـثل « موبى ديك » دون أن يكون لديه المعرفة العلمية الواسعة بحيـاة الحيتان فى المحيطات وسلوكها وعاداتها المرتبطة بعناصـر الطبيـعة وتغـيرات البـيئة. وقد حـصل ميلفـيل على هذه المعـرفة العلمية من خبرته العلمـية فوق سفن صيد الحيتان، وعندمـا قرر كتابة رواية أدبية تتخذ مضمونها من الصراع بين الإنسان وعناصر الطبـيعة الوحشية- كما تتمثل فى الحوت الأبيض- كانت خبـرته العملية والعلمية العمود الفـقرى الذى قام عليه بناء روايته الشهيرة التى أفسحت له مكانة مرموقة على خريطة الرواية العالمية.

ومن خلال المفـهوم نفسـه يمكننا أن نطلق اصطلاح « الرواية العلمـية » على مـعظم الروايات التى عـالجت فى أوروبا الضـغـوط التى مارسـتـهـا الثورة الصـنـاعية كإحدى نـتائج التـقـدم التكنولوجى فى منتـصف القـرن الماضى، وهـذا ينطبـق مـثـلاً على بعض روايات ديكنز ومسز جاسكل وترولوب وزولا وبلزاك. بل إن المدرسة الرومـانسـيـة الشـهـيـرة فى الشـعـر الإنجلـيـزى والتى تزعـمـهـا وردزورث وشـيلى وبايرون وكـولودج وكيتس، كـانت هـربا إلى أحضـان الطبيـعة البـريئة النقـية بعـيداً عن مـداخن المصـانع أو هدير الآلات، وتـدفق العـادم مـنهـا فـى مـجـارى الأنـهـار الصـافية. لـذلك وصف أندريه موروا القـرن التاسع عـشر بقـوله : « إنه عصـر العلم الوضـعى. العلم الذى ولـد من الآلات مـا لا يزيد فى سلوكـه عن الأطفـال الحـمـقى. لقـد عـقـدت الآمـال الكبـار المتـعـددة عـلى علم هذا العـصـر، إذ ازدحـمت آمـال الناس العـقلية على أسـاس أن يجـدوا فى العـلم فكاكاً لأحـاجى هذا العـالم ، كمـا ازدحـمت آمالـهم الاجتـماعـية على أسـاس أن يؤدى هـذا العلم إلى سعـادة البشـر .. إلا أن هـذه الآمـال الكبـار أصـيـبت بخـيـبة كـبـيـرة. فقـد سكـرت بعض العـقـول بنجـاح العلم ، فاعتـقدت طائفة من الكتّاب أنها تستطيع تطبـيق الأسلوب العلمى الجاف فى دراسة الإنسان، احـتقر كثـير من الفلاسـفة فى القرن التـاسع عشر القـيم الفكرية والأدبية وتغـيرت نظرة الإنسان إلى نفسـه، فلم يعد يؤمن بسلطانه الخاص. فكان الضـجر

وكان الشك. من هنا نشأت الحاجة إلى الشعراء والأدباء بعد السيادة المطلقة التى مارسها خبراء العلم : أى نشأت الحاجة إلى رجال يستطيعون أن يستأنفوا صلتهم بجذور المشكلات الإنسانية باستخدام ألفاظ وأساليب أكثر إنسانية من قبل .

على سبيل المثال : فإن أوروبا تقتل نفسها بسبب لغة يساء استعمالها ولم يحن بعد الوقت الذى تستنبط فيه خصائص عصرنا. وإذا لم تكن عواقبنا الخراب، فإن الخصائص هذه لا تكون بنكران عمل القرن التاسع عشر، بل بالاعتراف بقيمة المعرفة الشعرية التى يضيئها الفكر والعقل، وهى قيمة لا تقل - بأية حال من الأحوال - عن قيمة العلم ، ذلك لأنهما فى حقيقتهما قيمتان متلازمتان.

هذا هو رأى أديب فرنسى كبير مثل أندريه موروا، إنه رأى أن يؤكد حتمية مواكبة دور الأديب لدور العالم فى فهم الأبعاد المتعددة لمشكلات العصر. وهذا يذكرنا برأى الناقد والشاعر الإنجليزى المشهور كولردج- أحد أعمدة المدرسة الرومانسية فى الشعر - عندما قال :

« إن الأدب نقد للحياة . والنقد يقتضى أول ما يقتضى الفهم والاستيعاب ومن ثم أصبح الأديب مطالباً بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب. وهو لن يستطيع تفهمها إلا من خلال تجربته فيها ومعاناته الصميمة لها، وانخراطه فى هذه التجربة وهذه المعاناة إلى أبعد مدى، حتى يدرك دقائق الحياة وتفصيلاتها، وحتى يقف فيها على العناصر الجوهرية الكامنة فى أغوارها والمسببة لوجودها. ومن ثم تتحول القيمة إلى نوع من الخبرة بالحياة والعلم بها. لذلك فإن العمل الفنى القيم هو ذلك الذى ينم عن خبرة صاحبه والذى يضيف إلى خبراتنا القديمة مزيداً من الخبرة .

على هذا الأساس نستطيع القول بأنه إذا كانت الرواية العلمية التقليدية تركز الأضواء فى مضمونها على الجانب العلمى والتكنولوجى، فى حين يأتى الجانب الإنسانى كعنصر مساعد، فإن الرواية العلمية بمفهومها الشامل والواسع تركز أساساً على الخصائص المختلفة المكونة للجانب الإنسانى، أما الجانب العلمى فهو عنصر من العناصر الداخلة فى المضمون العام للرواية .

ومع ذلك يتحتم على الروائى العلمى أن يكون متابعا لكل ما يستجد فى العلم، وأن تكون نظرته شاملة موسوعية بحيث يقرأ فى الكيمياء والطبيعة والأحياء والتاريخ والمجتمع والسياسة... إلخ وهذا ما نجده فى الروايات العلمية الناضجة التى لا تعتمد على الإثارة وشطحات الخيال فقط. فهى روايات تجسد الأبعاد الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعلمية من خلال الشخصيات الحية المقنعة والمواقف الدرامية الفعالة. وهذا الجانب الفنى فى الرواية العلمية لا يتأتى إلا من خلال الموهبة الأدبية، والقدرة على تحويل المادة العلمية إلى مضمون فنى وإنسانى يمتزج بالشكل الدرامى النابع منه.

ومن العوامل التى تخلق المناخ المناسب لميلاد الأديب العلمى، التربية العلمية منذ الصغر بمعنى أن يتحول العلم النظرى بين صفحات الكتب وفى المدارس والجامعات إلى علم تطبيقى تنشأ له المعامل وتتوافر لها الأجهزة الحديثة التى تحرك عقول النشء وتثير خيالهم بحيث يدركون علمياً وعملياً أن كل الإنجازات الإنسانية العظيمة كانت نتيجة مباشرة للتزاوج بين العقل العلمى والخيال الفنى والتجربة العملية فى نهاية الأمر.

ولعل السبب فى عدم ازدهار الرواية العلمية فى عصرنا هذا، أن إيقاع الإنجازات التكنولوجية والابتكارات العلمية بلغ حداً من السرعة والتعقيد بحيث وجد الروائى العلمى نفسه متخلفاً عما يدور حوله سواء على الأرض أو فى البحر أو فى الجو أو فى الفضاء وبين الأفلاك. ففى الماضى كان الزمن الذى ينقضى بين اكتشاف وآخر زمناً طويلاً، وذلك على النقيض تماماً مما يحدث الآن. وهكذا أصبح العلم وأخبار اختراعاته نوعاً من الصحيفة اليومية التى تطالعنا بأشياء رهيبة فى سرعة تطورها، وعلى الأديب العلمى مواكبة هذا الإيقاع السريع وإلا وجد أدواته الفنية وأسلحته العلمية وقد علاها الصدأ.

وحتى الناشرين لا يتحمسون كثيراً لنشر الرواية العلمية لأنهم يعلمون أن جمهورها الحقيقى ما زال مقصوراً على صفوة المثقفين الذين يؤمنون بأن المعرفة الإنسانية لا تتجزأ . وأن الأدب والعلم هما وجهان لعملة واحدة، أما أغلبية جمهور الرواية فتفضل الإثارة والتشويق، لذا يعتبر الناشرون نشر الرواية العلمية نوعاً من المغامرة أو المخاطرة هم فى غنى عنها. ولن تنتشر الرواية العلمية انتشار

الأنواع الأدبية الأخرى إلا مع محو الأمية وانتشار الروح العلمية فى حياتنا. عندئذ يمكن للرواية العلمية أن تقوم بوظيفتها التربوية والتعليمية عندما تقدم معلومات أو حقائق علمية فى ثوب روائى فنى للأجيال الجديدة. فهى بطبيعة شكلها الفنى قادرة على إشباع الفضول العلمى عند الجمهور .

وهذا الشكل الروائى ضرورة فنية تحتمها الحقيقة التى تؤكد أن الرواية العلمية هى فن أدبى أولاً وأخيراً : أي لابد أن تحتوى على خصائص الفن الروائى مهما كان مؤلفها عالماً متفقهاً فى أسرار علمه. فلا جدوى من وجود رواية علمية لا تنهض على خصائص الفن الروائى المتعارف عليها، وخاصة إذا تحقق مضمونها: أي إذا تحقق الاكتشاف أو التنبؤ الذى تخيلته. فإذا سقطت عن الرواية العلمية صفة الفن الروائى وبقيت لها صفة المضمون العلمى فإنها تفقد كل مبررات وجودها . فالعلم البحت موجود عند أهله وفى كتبهم ومعاملهم، ولسنا فى حاجة للبحث عنه فى رواية فشلت فى أن تكون رواية بالمعنى الفنى لهذا الاصطلاح.

ولعل هذا هو السر فى نجاح روائى علمى مثل جيل فيرن، فقد كان روائيا يدرك أسرار مهنته المتعلقة بسرد الرواية، وتشكيل بنائها، وترتيب مواقفها، وتحريك شخصياتها، وهذه الموهبة جعلتنا نحس بكيان الآدميين والأشياء على السواء فى عالمه الروائى. فهو يخلق الحياة فى مناطق لا نعرفها من الأرض ولم نكتشفها بعد، كذلك يتجلى الريف الفرنسى الجميل كأبهى ما تكون الألوان، وكأروع ما تكون الصور والمواقف النابضة بالحياة، وتظهر مهارة فيرن – مثلا – فى الطريقة التى ينتقد بها الرجال الذين لا تربطهم أية صلة بالمجتمع مثل كابتن نيمو. ولعل هذا راجع إلى اتقانه لكتابة الرواية التاريخية والمغامرات إلى جانب تأليف الروايات العلمية التى اشتهر بها عالمياً.

وكرائد فى مجال الرواية العلمية لم يكن هدف جيل فيرن – كما أشاع بعض النقاد – الترفيه عن الشباب وتسليتهم بالإثارة المفتعلة. فليس من الصعب الإنصات إلى صرخات تحرير الإنسان بين سطور رواياته، فعلى سبيل المثال نقابل شخصية ماتياس ساندروف الذى يجسد صورة المواطن المجرى المدافع عن الشعوب المقهورة والذى يتوجه إليه كل من يريد الإنصاف من الجور الواقع عليه .

وهذه الروح الثورية ظلت عند فيرن حتى آخر أعماله الأدبية. فقد كان دائم القلق على مصير الإنسان فى هذا العالم المتقلب. نجده يقول فى أول كتبه « خمسة أسابيع بداخل منطاد » (١٨٦٣) : «ستكون فترة مؤلمة جداً تلك التى تمتص فيها الآلة كل شيء لصالحها. فالابتكارات والآلات التى يخترعها الرجال سوف تبتلعهم يوماً. وإننى أتوقع أن آخر يوم فى حياة هذا العالم سيكون ذلك الذى تنفجر فيه الأرض بواسطة مرجل ضخم درجة غليانه ثلاثة مليارات وحدة جوية ».

وبالإضافة إلى هذه الروح الثورية المتشائمة كانت هناك - بطبيعة الأمر - الروح العلمية التنبؤية التى يعتقد بعض النقاد والعلماء أنها غيرت العالم تغييراً ملموساً، سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير ذلك. فنجد فى رواية « الشيطان الذى قضى على الأستاذ » للكاتب الألمانى كيرت لا ساتيز الذى يعتبر من أنجب تلاميذ فيرن - نجد البذرة الخيالية التى ساهمت فى الإيحاء لأينشتاين بفكرة نظرية النسبية .

وفى مجال الاختراعات العلمية ما زال فيرن قادراً على إلهام العلماء والمهندسين بكثير من الأفكار المثيرة القابلة للتطبيق. فسيمون ربك الذى اخترع الغواصة، وألبرتو سانتوس دومون الذى عمل فى ابتكار المنطاد، وإدوارد يبلين الذى اخترع نقل الصور على البعد، وجان كودورنيو الذى اخترع الطائرة العمودية، كل هؤلاء وغيرهم يعترفون أنهم استلهموا أفكارهم العلمية من فيرن. بل إن العلم لم يحقق حتى اليوم بعض الأفكار العلمية التى جسدها فيرن فى رواياته. فالجهاز الذى يجمع بين خصائص السيارة والطائرة والغواصة فى رواية « سيد العالم » لم يستطع العلم تنفيذه حتى الآن، والمتفجر الكيميائى فى رواية « فى مواجهة العلم » غير موجود حتى اليوم على الرغم من أن مركب الزينون (وهو غاز نادر) والأوكسجين يعطى نتيجة تقريبية ».

وإذا كان العالم قد تغير بفضل جيل فيرن ، فلاشك أنه ترك عالما من الخيال العلمى والفن الروائى ، أجمل من العالم الحقيقى، ما زال خالداً حتى اليوم . لذلك كان من الرواد الذين أثبتوا أن مضمون أى عمل أدبى هو مضمون علمى بطبيعته أو على الأقل يلعب فيه الفكر العلمى دوراً حيوياً. فلابد أن ينهض المضمون على فكرة مستمدة من أحد العلوم المختلفة مثل علم الأحياء، أو الكيمياء ، أو الفيزياء

أو الرياضة أو الاقتصاد أو الاجتماع أو النفس، أو التاريخ ، أو الجغرافيا ، أو السياسة ، أو الأخلاق إلخ .

ومهمة الشكل الفنى للعمل الأدبى تتمثل فى صياغة هذا المضمون وصهره فى بوتقته بحيث تتبلور علاقته بموقف الإنسان ومدى إسهامه فى إسعاده. لذلك يعد الأدب الوسيط الأمين بين العلم والإنسان . أى أن الأدب هو المؤشر الذى يوضح للإنسان إذا كانت التطورات العملية فى اتجاه صالحه أم حادت عن هذا الطريق . فالعلم الذى يتجاهل وجدان الإنسان وروحه ليس سوى طريق التدهور الحضارى للإنسان. من هنا كانت ضرورة التنسيق بين العلم والأدب لإيجاد نظرية إنسانية متكاملة تجاه الكون الذى يعيش فيه الإنسان.

* * *

(١٥)
الرواية القوطية

كان أول من استخدم اصطلاح « قوطى » ، رواد الفن فى عصر النهضة لاعتقادهم أن الأمم التى أغارت على أوروبا وهدمت القيم الرومانية واستبدلتها بفنونها لم تكن فى نظرهم سوى قبائل همجية أى قوطية. ثم أطلق الاصطلاح بصفة عامة على معظم فنون العصور الوسطى لكنه لم يعد يحمل دلالة الهمجية فى طياته . لكن اصطلاح الرواية القوطية لم يعرف إلا فى القرن الثامن عشر. ومن الطريف أن الرواية القوطية هى النوع الأدبى الوحيد الذى يمكن تحديد بدايته باليوم بل والساعة. ففى حوالى الساعة السادسة مساء الخامس من يونيو عام ١٧٦٤ ، جلس الأديب الإنجليزى هوراس والبول إلى مكتبه- بعد أن تناول الشاى المعتاد – ليسجل على الورق ما استطاع أن يتذكره فى غموض من حلم حلمه فى الليلة السابقة. لقد حلم أنه كان يسير فى أحد الحصون القوطية التى اشتهرت بها العصور الوسطى، وعندما مر بالقاعة الضخمة نظر إلى أعلى فرأى على درابزين درجات سلم هائل، يداً عملاقة متدثرة بدرع حربى. وانهمك والبول فى متابعة تسجيل حلمه الذى اكتشف أنه اتخذ شكلاً روائياً يحمل فى طياته روحاً ومضموناً جديدين، وفى أقل من شهرين كان قد انتهى من روايته « حصن أوترانتو » التى قوبلت من القراء بحماس منقطع النظير. وكان هذا بمثابة الميلاد الرسمى لفن الرواية القوطية .

لكن فى عام ١٧٦٢ نشر توماس ليلاند رواية – دون أن يكتب اسمه عليها . تتخذ مضمونها الرومانسى من عهد حكم هنرى الثالث فى إنجلترا. وكان عنوانها « لونجزويرد : إيرل سالزبورى ». فى هذه الرواية تبرز معظم العناصر التقليدية فى الرواية القوطية، حيث نقابل الفرسان المغاوير والوغد الشرير الذى يسعى

للفوز بالزواج من الكونتيسة إيلا الأرملة الجميلة، والعبد الخانع الوقح جراى ذا الخبرة الطويلة فى شئون الغزل والتملق، والذى خان سيدته إيلا خوفا من بطش رايموند، والراهب العربيد المستعد للقيام بتأدية طقوس الزواج بعد أن استسلم لخبث الشيطان وغموضه المرعب. كل هذا يحدث فى مواجهة بوابة دير أثرى قديم يقطن فيه إخوة رهبان يمضون ساعاتهم الهادئة الزاخرة بالسلام الروحى، كل يصلى فى صومعته للسماء، وفى أوقات ما بين الصلوات يقوم بخدمات خيرية من أجل إخوته فى البشرية. ثم نرى على شاطئ مقاطعة كورنوول سفينة شراعية صغيرة ترسو ويهبط منها رجل مرتدياً الثياب المتواضعة التى يرتديها الحجاج. ولذلك اعتبر النقاد رواية « لونجزويرد » أول رواية إنجليزية قوطية تتخذ من التاريخ مضموناً لها، فى حين اعتبروا رواية « حصن أوترانتو » أول رواية قوطية تدور حول أحداث رومانسية تنتمى إلى عالم ما فوق الطبيعة .

وفى الخمسين سنة التى فصلت بين ظهور رواية « لونجزويرد » ونشر روايات السير وولتر سكوت المعروفة باسم « ويفرلى » ، تدفقت من المطبعة أعداد هائلة من الروايات القوطية الرومانسية والتاريخية على حد سواء. لكننا لا نجد فيها رواية مبرزة لأن معظمها كتب على نمط رواية ليلاند. ومع ذلك كانت رواية «الكوة» التى أصدرتها صوفيا لى فى عام ١٧٨٥ بمثابة إرساء للتقاليد الأصيلة للرواية القوطية. فقد استوحت عنوانها من كوة يتدفق منها نهر جوفى يجرى تحت أطلال أوشكت على الاختفاء تحت وطأة الشجيرات البرية الشائكة. هذا من الناحية الرومانسية الغامضة، أما من الناحية التاريخية فنجد الملكة إليزابيث، ودوق ليستر، ولورد بيرلى يشاركون فى صناعة أحداث الرواية .

ويعد ت.ج. هورسلى كيرتس من رواد الرواية القوطية الرومانسية فقد كتب « سجلات أثرية قديمة » أو « دير القديس أوسوايذ » ١٨٠١، و «دير القديس بوتولف » أو « القناع القاتم » ١٨٠٦ . وقد نجح كيرتس فى الجمع بين خصائص « لونجزويرد » و « أوترانتو » . وقبل ذلك جاءت كلارا ريف لتكتب فى عام ١٧٧٨ رواية « البارون الإنجليزى العجوز » التى اعترف والبول بأنها اتجاه جديد فى الرواية القوطية . فقد قدمت لأول مرة شخصية « الشبح الأليف » الذى

يمكن التعامل معه كشخصية إنسانية حقيقية ، وبذلك أرست تقاليد عنصر ما فوق الطبيعة فى الرواية .

ويبدو أن المزاج النفسى لأدباء أوروبا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر كان مشبعا بهذا الحنين إلى أجواء العصور الوسطى بكل ما تحمله من غموض وإغراب وتحطيم لأسوار الواقع التقليدى. ففى العام نفسه الذى أصدر فيه والبول فى إنجلترا رواية « حصن أوترانتو » ، أى عام ١٧٦٤، أصدر الكاتب الألمانى س.م. فايلاند رواية بعنوان طويل : «انتصار العقل على الخيال كما تجسد فى المغامرات الفريدة لدون سيلفيو فى روسالفا. التاريخ الطبيعى الواقعى لكل حدث مذهل وقع » . وترجمت الرواية - بنفس العنوان الطويل - فى فرنسا عام ١٧٦٩، وفى إنجلترا عام ١٧٧١. أما عن الأشباح ، والرؤى، التى ليس لها تفسير، وتحضير الأرواح ، وأعمال السحر والشعوذة، والأرواح التى تتقمص الشخصيات، والمواقف المرعبة، كل هذا يتصاعد مع تطور السرد حتى نقترب من النهاية ونكتشف أن ما حدث كان نتيجة طبيعية ومنطقية وعقلانية لكل الأخطاء، وسوء الفهم، والخزعبلات ، والصدف، والإغماءات الناتجة عن الإحساسات المرعبة، وحيل الأوغاد الأشرار. فعبر ثلاثة مجلدات يظل القارئ يلهث بحثاً عن الأسرار المغلقة لكل ما يحدث، ثم يأتى المجلد الرابع كى يطفئ هذه الجذوة المتقدة من الغموض والرعب. ولكن يظل من الصعب تصديق ما حدث على المستوى الواقعى، أما على المستوى فوق الطبيعى فإن الكون يزخر بكل ما يمكن أن يصل إليه خيال الإنسان.

وهناك ثلاثة أسماء تمثل القمة التى بلغها الأدب القوطى : مسز راد كليف التى كتبت « أسطورة الغابة » ١٧٩١، و « أحداث أدولفو الغامضة » ١٧٩٤، و «الإيطالى » أو « اعتراف التائبين السود » ١٧٩٧، وماثيو جريجورى لويس الذى ألف « الراهب » ١٧٩٦، وتشاس ر. ماثورين الذى كتب « ميلموث الهائم » ١٨٢٠. وكلها روايات تجسد مسحة من الرعب الذى يتحدى خيال القارئ، ويأخذه إلى عالم غريب غامض مرعب يتناقض تماما مع العالم الواقعى الروتينى الذى يعيش فيه بالفعل. ولعل إقبال القراء على الرواية القوطية أنها تهز مشاعرهم وتخلصها من الصدأ الذى يعلوها بفعل تراكمات الحياة اليومية ورواسبها، صحيح أن القارئ يعرف سلفاً أن هذه أحداث مستحيلة الوقوع، وشخصيات لا

يمكن أن توجد فعلا، لكن ما دام الخيال يشكل جزءاً أساسياً وعنصراً عضوياً فى أى عمل فنى، حتى فى تلك الأعمال المغرقة فى الواقعية ، فلا بأس من أن يحتل الخيال كيان العمل الفنى كله، وخاصة أن النتيجة الإيجابية تتمثل فى أحاسيس الإثارة والتشويق والترقب التى تجتاح القارئ وتؤثر فى فكره وسلوكه وواقعه بالفعل، ذلك أنه لا يعقل أن التجربة النفسية التى يمر بها القارئ فى أثناء القراءة لا تؤثر فيه بطريقة أو بأخرى.

ومن الملامح الفنية المميزة للرواية القوطية، المسحة الرومانسية التى تغلب على مضمونها الغارق فى الروحانية الأثيرية البعيدة عن كل الماديات، والتى تغلف شكلها الفنى بطبيعة الأمر. فالأحداث تدور غالباً فى المناطق الريفية النائية، وفى أركان الجزر المنعزلة البعيدة، وبين أطلال الأديرة المتهدمة التى أوشكت على الاندثار. وأصبحت الحصون المهجورة، وأفنية المقابر، والنافورات الجافة أكثر قدرة على استحضار أحاسيس الماضى وأشباحه من الآثار الوثنية التى تركها الإغريق والرومان. وتجسدت فى الأطلال كل رموز الذوق الجمالى والروحانى الرقيق الشامل، بل وصارت مصدراً لكل الأحاسيس المرهفة والتأملات المتأنية العذبة التى تحاول اختراق كيان الواقع الإنسانى وصولا إلى جوهره. ولذلك يلعب الرهبان، والراهبات ، والنساك ، والزاهدون ، والروحانيون ، والمعتزلة دوراً مهماً فى الرواية القوطية. فلاشك أن حياة الأديرة بعزلتها وانعزاليتها تقدم معادلا مناقضا لحياة المدنية. ولا يعنى هذا أن الأديرة لا تزخر بالحياة والتفاعل الحى، بل هى مجتمع متكامل برغم انفصاله عن المجتمع الأم. ولعل هذا يفسر لنا السر فى أن كثيرين من كتاب الرواية القوطية كانوا من الرهبان والنساك، ويفسر لنا أيضاً السر فى ضخامة هذه الروايات التى غالبا ما وصلت مجلداتها إلى الأربعة والخمسة. فقد كانت حياة العزلة. والتأمل والفراغ بمثابة فرصة لإطلاق الأفكار والتأملات والمشاعر إلى آخر مدى لها، وهذا المدى لم يكن يقنع بالمجلد أو الكتاب الواحد. أما الروايات القوطية القصيرة فقد اشتهرت باسم « الكتب الزرقاء » نظراً للون الذى تميزت به أغلفتها .

ويبدو أن الرواية القوطية لم تكن مجرد موجة أدبية مؤقتة نتيجة لمزاج نفسى طارئ على الحياة الفنية، بدليل أنها استمرت بنفس عناصرها تقريباً فى

بعض روايات بالوار ليتون وتشارلز ديكنز مثلما نجد فى «البيت الكئيب» ، و «آمال كبار» ، «سر إدوين درود» . فكلها روايات قوطية بمعنى الكلمة وتؤكد وجود عنصر الغموض والإغراب عند معظم الأدباء الكبار. يتضح هذا العنصر فى أشعار ألكسندر بوب ، وروايات الأمريكى هوثورن، بل وفى الروايات البوليسية التى كتبها كونان دويل مثل « كلب الصيد فى باسكرفيل » . كذلك تمثل رواية هيو والبول « برج البحر » نموذجاً من نماذج الرواية القوطية حيث يلعب البرج دوره كإحدى الشخصيات المهمة فى الرواية.

ومن الواضح أن هذا العنصر القوطى فى الأدب كان ذا جاذبية شديدة لجمهور القراء حتى قبل أن يتفق النقاد والأدباء على استخدام اصطلاح «الرواية القوطية» ، ولذلك يمكن تتبعه فى بعض الأعمال الأدبية التى ظهرت فى العصور الوسطى نفسها وحتى منتصف القرن الثامن عشر حين ظهرت الرواية القوطية. أما فى العصر الحديث فقد امتد العنصر القوطى ليشمل مسرحيات لورد دانزانى، وروايات مصاصى الدماء التى التقطتها السينما العالمية لما تحمله من إغراب وإثارة ورعب يتحدى شجاعة المتفرج . ويكفى للتدليل على ذلك أن نذكر شخصية دراكولا الشهيرة ، وقصصا مثل « يد المومياء » «وعلامات الرعب» وغيرهما .

ومن الطبيعى أن تحتوى الرواية القوطية على عناصر ميلودرامية بارزة وخاصة أنها لا تلتزم بالاعتدال فى وصف مناظر الرعب وسرد مواقف الإثارة. ولعل هذا التطرف كان نوعاً من الثورة على عصر العقل والمنطق الذى ظهرت فيه الرواية القوطية على وجه التحديد، والذى أخضع كل المقاييس الفنية والأدبية للأنماط الكلاسيكية الصارمة التى لا تعترف بالشطحات العاطفية أو الانفعالات الجياشة. ومن ثم كانت الرواية القوطية متنفساً للانطلاق من قيود هذه الصرامة الفكرية والفنية. واستبدل الثائرون القوالب الكلاسيكية المتناسقة سواء فى العمارة أو الأدب، بالأطلال والخرائب والأماكن المظلمة الرطبة والمقابر الأثرية المندثرة، بل إن بعضهم أقام منازله على الطراز القوطى. وكتب أشعاراً موجهة لأشباح نساء فاتنات، وأرواح هائمة ليس لها وجود.

وكان هذا إرهاصا طبيعياً بالحركة الرومانسية التى بزغت من خلال هذه المرحلة الانتقالية بين عصر العقل والمنطق، وبين ثورة الرومانسية ضد كل القيود التى صنعها الإنسان التقليدى. ولم يقتصر هذا الإرهاص على الرواية بل ظهر فى الشعر أيضاً ، كما نجد فى أشعار جراى مثل « مرثية مكتوبة فى فناء مقابر كنيسة ريفية » وغير ذلك من القصائد المشبعة بنوع عذب من الحزن الهادئ الدفين. كما قال كولردج شاعر الرومانسية الأكبر :

« غالباً ما أواصل المسير فى أحلامى.
أعيش مرة أخرى تلك الساعة السعيدة.
حين اضطجعت فوق الجبل فى منتصف الطريق.
بجوار ذلك البرج الخرب المندثر ».

ويمكن تقسيم هذا الإحياء القوطى إلى أربع مراحل : الأولى تمثلت فى التقليد المفتعل لأنماط العمارة القوطية والاستمتاع المزيف بالتجول بين الأطلال . وتزعم هذا الاتجاه فى العمارة بارى لانجلى، وفى الأدب بيرسى فى كتابه « رفات الشعر الإنجليزي » ١٧٦٥ . والمرحلة الثانية فى الإحياء الرومانسى الذى بدأ بشعر سكوت وتأملات وايات. والمرحلة الثالثة فى حركة أوكسفورد وربط القوطية بالقومية وخاصة فى العمارة، وربط الماضى بالحاضر كما فعل كارلايل فى كتابه «الماضى والحاضر» . والمرحلة الرابعة فى حركة تجميع واختيار ما يناسب الروح الجديد كما فعل راسكين فى نقده الفنى، وستريت فى بنائه لدور القضاء، ثم حركة ما قبل رافاييل. وما زال الروح القوطى يسرى فى الأدب العالمى حتى الآن كدليل على ارتباطه الوثيق بالنفس البشرية ذاتها .

* * *

(١٦)
السيرة الذاتية

فى اللغات الأوروبية يوجد اصطلاح autobiography للسيرة الذاتية التى يكتبها المؤلف عن نفسه وحياته ، فى حين يعنى اصطلاح biography السيرة الذاتية التى يكتبها مؤلف عن شخص آخر. لكننا فى اللغة العربية لا نجد تحديداً بهذا الوضوح ، وإن كنا نستخدم سيرة ذاتية أو ترجمة ذاتية عندما يكتب المؤلف عن نفسه، ونستعمل اصطلاح سيرة أو ترجمة بصفة عامة إذا كانت سيرة الإنسان مكتوبة بقلم إنسان آخر. وسواء كانت هذا أو ذاك فقد وصفها المفكر الإنجليزى توماس كارلايل بمنتهى الإيجاز والتركيز عندما قال : « السيرة حياة الإنسان » . ولكنه تعريف يتطرف إلى العمومية المبالغ فيها، ذلك أن السيرة تفرعت إلى صيغ كثيرة وأشكال متعددة لا تقتصر على سرد حياة الإنسان سرداً تسجيلياً ميكانيكياً ، بل تهدف إلى الاختيار والتركيز والتصنيف ومتابعة خط ذى دلالة معينة فى حياة الإنسان.

ولنبدأ بالسيرة الذاتية التى يؤلفها الإنسان عن نفسه وحياته، والتى تنقسم إلى أشكال متعددة مثل المذكرات، واليوميات، والمفكرة، والخطابات المتبادلة، والانطباعات ، والتأملات فى الماضى وانعكاسه على الحاضر وغير ذلك من الصيغ التى تنضوى تحت بند أدب البحث عن الذات وكشفها للنفس وللاخرين ، ذلك أنها تقدم صورة ذاتية مختلفة الأبعاد لشخصية المؤلف، سواء كانت هذه الأبعاد واعية أو لا واعية. وحتى المذكرات التى تكتب على هيئة خطابات أو رسائل يومية، تبدو وكأنها موجهة أساساً إلى القارئ حيثما كان، لدرجة أننا نشعر أن تبادلها مع شخص بعينه ليس سوى حجة يتذرع بها الكاتب ليصل إلى كل القراء.

وأحياناً يخلط القراء بين المذكرات والسيرة الذاتية على أساس أنهما نوع أدبى واحد إلى حد كبير، ولكن يجب أن نفرق بينهما على أساس استخدام كل منهما للشخصية والأحداث المحيطة بها. فالمذكرات تركز أساساً على الشخصيات والأحداث فى حين تلتزم شخصية الكاتب عادة بالتسجيل والتوضيح لما يدور حولها، أما ما يدور داخلها فيظل فى الظل. ولذلك تبدو بعض المذكرات وكأنها تسجيل لأحداث تاريخية تصادف أن شهدها كاتبوها. أما السيرة الذاتية الحقيقية فعبارة عن سرد متماسك منطقى لحياة الكاتب، مع التركيز على التأملات والانطباعات ذات الأبعاد المختلفة، وعلى المعنى الكامن فى حياة الكاتب أمام خلفية اجتماعية وثقافية واقتصادية وسياسية أشمل منها.

أما اليوميات والمفكرة فأقل تماسكاً وارتباطاً بحكم طبيعتها، وأقل اعتماداً على التأمل التحليلى للأحداث. لكنها تمتاز بالقدرة اللحظية على متابعة المواقف وهى ساخنة، فهى ملاحظات سجلها شاهد عيان، ومع ذلك فإن هذا الشاهد يستطيع إعادة تقويم هذه المواقف فيما بعد فى ضوء الخبرات المتتابعة. وإذا كانت اليوميات والمفكرة فاقدة للشكل الفنى والتماسك المنطقى، فإنها تمتاز بالصراحة واللحظية . ولذلك فإن أكثر اليوميات شهرة لم ينشر سوى مرة أو مرتين على أكثر تقدير، فالناشر لا يقبل عليها لأنه يعلم أن القارئ ينتهى منها كما ينتهى من الجريدة اليومية أو المجلة الأسبوعية، وإن كانت المفكرة تستخدم قدراً أكبر من التأمل الشامل والتسجيل الموضوعى، من اليوميات التى تسجل الأحداث بأسلوب ميكانيكى إلى حد كبير.

وترجع جاذبية هذه التسجيلات الشخصية للحياة إلى عدة أسباب منها الاتصال الشخصى بالأحداث أو الحركات التاريخية المصيرية التى تمنح قيمة فعلية للسيرة الذاتية أو المذكرات بحيث تصبح مرجعاً مهماً للأجيال التالية. وخاصة فى الكتابات التى يتراجع فيها العنصر الشخصى البحت وراء الاهتمام بكشف الإطار الفكرى والخلفية الاجتماعية والسياسية المرتبطة بالعصر محل التسجيل. كذلك فإن كاتب السيرة يمكن أن يكون قد لعب دوراً مهماً فى صياغة الأحداث التاريخية، أى يمكن أن يكون غازياً عسكرياً شهيراً، أو زعيماً دينياً ، أو رجل دولة من الطراز

الأول. فسيظل القراء مهتمين بالاستماع إلى تعليقاته الشخصية على نفسه وعلى العالم. وفى أحيان أخرى يمكن أن تكون وجهة نظره ذات دلالة مهمة بشكل محدد، وخاصة الزاوية التى يختارها لكى يتعرض منها للشخصيات والأحداث، فربما يكون سابقاً لعصره أو خارجاً عن المسار التقليدى للأحداث. كما يجب ألا ننسى كتاب السيرة الذين نبغوا عبر التاريخ فى الغوص إلى أعماق النفس البشرية من خلال تحليل انفعالاتهم ومواقفهم الشخصية من الحياة والبشر. فعلى الرغم من أن ما كتبوه يدور حول أنفسهم، فإن القراء وجدوا أنفسهم بدورهم فيه.

ومع الاعتراف الرسمى بالمسيحية من قبل دول أوروبا الغربية، اكتسبت السيرة الذاتية قوة دفع جديدة تجاه التأملات الروحية، وكشف ثغرات الضعف الإنسانى كما تجلت فى السيرة الذاتية الرائدة التى عرفت باسم « اعترافات القديس أوغسطين ». فمنذ ذلك الحين تدفق طوفان من التسجيلات الشخصية التى تسير على نهج هذه الاعترافات، وانقسم كاتبو السيرة الذاتية إلى أنماط يمكن التعرف عليها بسهولة. فهناك الذين اعتنقوا العقيدة الجديدة، أو إحدى النظريات التى تحمل قوة العقيدة، ويقومون بتسجيل تجربتهم كما فعل جورج الكويكرى (١٦٢٤-١٦٩٠)، وجون ويسلى (١٧٠٣-١٧٩١) والكاردينال نيومان (١٨٠١-١٨٩٠) ، والأمير كروبوتكين (١٨٤٢-١٩٢١).

وهناك الذين عانوا من إحساس عميق بالاضطهاد أو عدم الفهم أو الرفض مما جعلهم يلجأون إلى كتابة السيرة الذاتية كنوع من الدفاع عن أنفسهم وتوضيح وجهة نظرهم فى مواجهة العقول المغلقة كما فعل سان سيمون (١٦٧٥-١٧٥٥)، وروسو (١٧١٢-١٧٧٨)، وماري باشكيرتسيف (١٨٦٠-١٨٩٤).

وهناك الأبطال الرياضيون ، والعسكريون المحترفون ، والبحارة المغامرون ، والصحفيون الرواد وغيرهم من كُتَّاب السيرة الذاتية المثيرة الطريفة الذين يهتمون بتسجيل الغرائب والعجائب أكثر من اهتمامهم بالتأملات الهادئة المتأنية. من هؤلاء أسامة بن منقذ (١٠٩٥-١١٨٨) ، وبليز دى مونلاك (١٥٠٢-١٥٧٧) والكابتن جروناو (١٧٩٤-١٨٦٥). وهناك الممثلون ، والموسيقيون ، والفنانون،

والشراح الذين يقدمون خبرتهم فى مجالات الحياة والفن المختلفة من خلال سرد سيرتهم الذاتية . من هؤلاء بينفنتو سيلينى (١٥٠٠-١٥٧١)، وجولدونى (١٧٠٧-١٧٩٣)، ومـا يكل كيللى (١٧٦٤-١٨٢٦) ، وبيرليوز (١٨٠٣ - ١٨٦٩).

وهناك الذين تألقوا على قمم مناسبات تاريخية ، أو عاشوا بالقرب من شخصيات غيرت مجرى التاريخ، منهم على سبيل المثال جوانفيل (١٢٢٤-١٣١٩) الذى كان صديقا حميما للقديس لويس، وروبرت كارى (١٥٥٠-١٦٣٩) الذى كان من أقرب رجال البلاط إلى قلب الملكة إليزابيث، كذلك كانت مدام دى ريموسا (١٧٨٠-١٨٢١) ودوقة أبرانتيه (١٧٨٤-١٨٣٨) من المقربات من نابليون كما يتضح من سيرتهما الذاتيتين.

ويضيق بنا المجال إذا ما حاولنا حصر وتصنيف العدد الهائل من الكتَّاب الذين أدلوا بدلوهم فى مجال السيرة الذاتية، فبعضهم لا يقع تحت أى بند من البنود التى ذكرناها أنفا على الرغم من أهميته العظيمة كما نجد فى حياة بابر المنغولى (١٤٨٣-١٥٣٠) الذى كان من الغزاة والملوك العظام القلائل الذين تركوا ترجمة ذاتية مطولة لحياتهم، كذلك نجد صامويل بيبس (١٦٣٣-١٧٠٣) الذى سجل مذكراته المثيرة الممتعة وضمنها خبرته كمتحدث لبق، وعاشق ولهان ، وخبير فى شئون الأسطول ، رجل مواقف لا تنسى . فقد كانت السيرة الذاتية مرتعاً لوجدان الكتَّاب كما كانت تسجيلاً لواقع حياتهم .

أما السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث فقد تناولها شوقى ضيف فى دراسته « الترجمة الشخصية » التى أوضح فيها أن أدباءنا المعاصرين قلدوا الغربيين فى الأنماط التى نسجوا على غرارها سيرهم الذاتية، فهم تارة يكتبون تراجم شخصية كاملة ، يرسمون فيها حياتهم رسماً دقيقاً، لا ينسون فيه البيئة والوسط والظروف الخارجية، وتارة أخرى يقصون على طريقة القوم قصصاً يصور حياتهم، إن لم يكن تصويراً كاملاً، فهو تصوير لبعض تجاربها. ومن أمتع ما كتب فى هذا اللون قصة « إبراهيم الكاتب » لإبراهيم عبد القادر المازنى. لكن شوقى ضيف يحذر من الاعتماد تماما على ما جاء فى هذه القصة من أحداث

لمعرفة حياة المازنى، ولكنها فى جملتها تعد تصويراً لوقائعه وتجاربه الشخصية. لذلك يرى شوقى ضيف أن كتابة القصة على هذا النحو المستمد من حياة الكاتب لا تعد ترجمة ذاتية له بالمعنى الدقيق، لأنه يضيف إلى تجاربه تجارب أخرى من محيطه، ولكنها على كل حال تعد تعبيراً عن نفسه، وإن لم يكن تعبيراً دقيقاً على نحو ما نجد فى الترجمة الشخصية ، التى تنحصر فى تجارب الكاتب، ولا يضاف إليها أية تجربة من الخارج، ولا أية حادثة ، من شأنها أن تضع ستاراً أو لثاماً بيننا وبين حقائقه.

كذلك يتألق طه حسين فى مجال السيرة الذاتية بكتابه الفريد « الأيام»، وهو فريد لأنه استن فيه سنة لم تتبع من قبل فى الأدب العالمى كله للسيرة الذاتية. فبدلاً من أن يستخدم ضمير المتكلم فى التعبير عن نفسه، كما يفعل كل كُتَّاب السيرة الذاتية بحيث يقول الواحد منهم : «أنا فلان، حدث لى كذا، أو فعلت كذا»، نجده يقول عن نفسه : « صاحبنا »، أى أنه انفصل عن ذاته وأحالها إلى شخصية موضوعية مستقلة تتحرك أمامه فى حين يرقبها فى تأن وتؤدة، وبذلك انضم إلى صفوف القراء كى يتتبع معهم بطله، وإن كان هو البطل. وقد أتاح له هذا المنهج المبتكر القدرة على التخلص من تضخم الذات الذى يقع فيه كثيرون من كُتَّاب السيرة الذاتية لدرجة أنهم يصلون فى بعض الأحيان إلى درجة مبالغ فيها من النرجسية.

وعندما ننتقل إلى السيرة التى يكتبها مؤلفون عن أناس آخرين، نجد أنها تتميز بنفس الشمول والانتشار اللذين واكبا السيرة الذاتية. فهى صيغة تقدم سرداً تاريخياً مقصوداً كاملاً لحياة إنسان، أو على الأقل تركز على الجزء الأكبر من حياته، أو الجزء الذى جعل منه شخصية مبرزة. وهذه المواصفات هى التى تمنح السيرة شكلها الأدبى المتميز، أما أية محاولات أخرى لمزيد من التنظير النقدى فمن شأنها وضع السيرة فى قوالب ضيقة قد تبتعد بها عن روح الانطلاق الذى تتميز به. وقد ارتبطت السيرة منذ بدايتها بموضوع تدور حوله حتى ولو كانت تقص تاريخ حياة شخص من ميلاده إلى مماته. فما نعرفه عن حياة سقراط مثلاً صادر عن آرائه التى تمتاز بالوحدة الفكرية والموضوعية، كذلك فإن

بلوتارك فى كتابه « تواريخ الحياة المتوازية » الذى يدور حول الإغريق والرومان، يستخدم سير البشر لكى يبلور مفهومه عن السياسة المقارنة لحكم الدولة. وما كتبه أرسطو فى كتاب « الأخلاق » كان مقدمة شخصية ضرورية لكتابه «السياسة». وعند الرومان نجد كتاب سوطونيوس «الأباطرة الرومان»، وكتاب تاكيتاس « أجريكولا » ، لكن هيلمان الأمبراطورية الرومانية كان طاغيا على سير الأشخاص فى حد ذاته .

وفى العصور الوسطى تطورت السيرة إلى ما يمكن أن يسمى « بالسيرة العامة » التى تدور حول حياة إنسان قام بدور محدد. وكان النمطان الشائعان يتمثلان فى حياة القديسين أو سير الملوك؛ فى الأولى يركز الكاتب على الهدف الدينى والروحى وفى الثانية يهتم بالجانب التاريخى الدنيوى. فنرى حياة القديس من خلال سلسلة من الأحداث والمواقف والمعجزات، فى حين يتجسد المجد الدنيوى فى الأباطرة والقادة الذين يشكلون مصير بلادهم، ولذلك كانت سيرهم تسجيلا للأحداث التى تتابعت فى عهدهم بالإضافة إلى لمحات شخصية من قبيل ربط الصورة الذاتية بالمواقف القومية، كما نجد فى سيرة إينهارد التى كتبها عن «شارلمان» ، وأسر عن « الفريد ». وكان بوكاتشيو قد أضاف الجانب المأسوى إلى السرد الدنيوى للأحداث، مما ترك بصماته على أدب السيرة الإنجليزية كما فى كتاب ليدجيت « سقوط الأمراء » . وكانت النمطية واضحة فى سرد سير الملوك فى العصور الوسطى بحيث يمكننا القول بأن ما يصلح لملك ، كان يصلح لأى ملك آخر مع فروق بسيطة، أما الشخصيات الفريدة فكان ذكرها يأتى عرضا فى السيرة. وأحياناً كان يركز الكاتب على آرائه السياسية، فمثلاً لم يطغ اهتمام فيليب دى كومين فى سيرته بلويس الحادى عشر على فلسفته السياسية بحيث يقترب من اتجاهات فرويسار وما كيافيللى السياسية بقدر ابتعاده عن أدب السيرة.

ويرجع الاهتمام الواضح بإلقاء الأضواء على الأشخاص أنفسهم إلى الكم الهائل من كتب السيرة التى بلورت منهجها ابتداء من عصر النهضة حتى الآن. فقد بدأ الإنسان فى اتخاذ وضعه المتميز وسط الأحداث والمواقف نتيجة للروح الجديدة التى سرت فى أعقاب عصر النهضة. وهذا ما يتضح فى السير التى كتبها

والتـون عـن كل من : دن، وهـوكـر، وهـربرت، ووتون ، وسـاندرسـون ، وبذلك خرجت السيـرة من نطاق الدين والسلطة لكى تشمل مظاهـر الحـياة الأخرى ومن يمثلهـا . ومع نمـو الأدب الخـيـالى، وتوافـر وقت الفـراغ، وخـروج النـشـاط الفكرى والتأمل الروحى مـن إطار القيود التى وضـعتهـا الكنيسة، انـتشـرت وسـائل التعبـير الحـر عن النفس مثـل الخطابات، واليومـيـات، والمذكرات. والوثائق الـشـخـصيـة مما شكل مـادة خـصبـة وجاهـزة لـكُتّاب السيـرة، وخـاصـة الذين عـاشـوا بالقـرب ممن كـتـبوا عنهـم بصفـتـهم من أقـاربهم أو أصـدقـائهم الحمـيـمين كـمـا نجد فى سـيـرة السيـر توماس مور التى كـتبهـا صـهره وليم روبر، وسـيـرة الشـاعـر وولتر سكوت التى كتبها صـهره أيضـاً جون لوك هـارت، وكافندش الذى كتب سيرة « وولسـى »، وبوزويل الذى كـتب «حـيـاة صـامـويل جـونسـون» ، وتعـد مـن الأمـثلة النادرة فى كتـابة السير. ويبـدو أن طبيعـة علاقة بوزويل بجونسون ومـلازمته إياه مـا يقرب من إحـدى وعشـرين سنة هـيـأت له مـادة لم تتهـيـأ لغـيره. وهـذا مـا ينطبق على مـا كتبه وليم ماسون غن توماس جراى.

وهـذا النوع من السيـرة يسمـيه النقاد « السـيـرة الحمـيـمة » لأنهـا تركز على الجوانب الشـخصية أكـثر من اهـتمـامها بالمظاهـر أو الظواهـر الـعامة. ويتفنن كـتاب السـيرة فى اسـتـخدام كل الـوسائل الممكنـة لكى يعيـشـوا بكل جوارحـهم فى عـالـم الشخصيات التى يكتبون عنها، ولا يتركون شـاردة ولا واردة إلا ويحاولون تحليلها وتمحيصها وربطها بأفكار الشـخصيات وأقوالها وأفعالها. فالسيرة فى نهاية الأمر صـورة شـخصية زاخرة بكل التفاصيل الممكنة.

وفى القرن الثامـن عشر الذى واكب نمو طبقة جـديدة وضـخمة من جـمهور القراء نتيجة للضـغـوط السياسـية والاقتـصادية المتزايدة ، ابتكرت أسـاليب جديدة فيمـا سمى « بالسـيرة الشعبـية » ، وهى غيـر السيرة الفـوكلورية التى تدور حول أبطال الملاحم والأسـاطيـر والتى عرفناها فـى الأدب العربى بصـفـة خاصـة. بل هـى السـيـرة التى تدور حـول أبـناء الشـعب العـاديين نتـيـجـة لـنـمـو الروح الديمقـراطيـة الجديدة. وأصبحت السيرة تهدف إلى التسلية والإثارة حتى ولـو كان الكاتب يتناول سيرة جاره بالكتابة، وتناولت حياة الذين حـققوا نجاحاً تجارياً أو الذين ارتكبوا من

الجرائم ما تقشعر له الأبدان ، وغير ذلك من الموضوعات التى أقبل عليها القراء فى نهم. وتطرفت السيرة إلى كتابة الفضائح، وحلت المغامرات محل المثاليات، واختلط الحابل بالنابل. وخاصة أن صامويل جونسون كان قد قال إن حياة أي إنسان عادى يمكن أن تشكل مادة قيمة لسيرة جديرة بالتسجيل ، وكان روسو الدليل العملى الذى أكدت سيرته أن أى إنسان لا تقل قيمة حياته عن أى إنسان آخر.

كذلك ظهرت السيرة التى سميت « بالسيرة الأكاديمية أو التاريخية» ، فلم يعرف الأدب الإنجليزى- مثلا - سيرة لشكسبير إلا بعد ما يقرب من قرن مضى على وفاته فى الدراسة التى كتبها نيكولاس راو عام ١٧٠٩ . أى أن كتاب السير شرعوا فى تسجيل حياة الرواد الذين مرت قرون على رحيلهم . وكانت هذه السيرة من الأهمية بمكان بحيث اعتمد عليها مؤلفو الموسوعات ورواد البحث العلمى نظراً لبعدها عن الانحيازات الشخصية والميول الطارئة، واهتمامها بالتفاصيل ذات الدلالة المفيدة علمياً. وقد أدت هذه المجموعات الضخمة من السير الأكاديمية إلى تأليف القواميس القومية المتعددة والمتخصصة فى سير كل من ترك بصماته على التاريخ الحضارى للإنسانية. ولا شك أن كل السير الأمينة الدقيقة كانت نتيجة طبيعية للحافز المشتعل داخل كتابها، بحثاً وراء الحقائق الموضوعية وكشف ما خفى منها. وربما كانت هذه الحقائق والوقائع متضمنة بأسلوب غير مباشر وغير واضح فى السيرة، لكن بدونها تصبح السيرة مجرد رواية ساقطة فى الهوة التى تفصل بين السيرة الأكاديمية والفن الروائى.

ومع بزوغ الذاتية الرومانسية وزيادة الاهتمام بدراسة العقل الإنسانى ظهر نوع جديد من السيرة سمى بالسيرة السيكولوجية أو التفسيرية، ويمكن إرجاع أصولها إلى بلوتارك. وهى تؤكد أن مجرد الأحداث المادية والوقائع الطارئة والتواريخ المسجلة لا تكفى لكتابة سيرة دقيقة وشاملة لحياة إنسان . وقد أدت اكتشافات فرويد فى علم النفس إلى تحليل الدوافع السيكولوجية الكامنة وراء الأقوال والآراء والأفعال التى تأتيها الشخصيات سواء عن وعى أو غير وعى، فهذه الدوافع المختفية أكثر صدقاً ودقة من الأحداث الخارجية. وفى هذا الضوء الجديد أعاد كتَّاب السير صياغة السير التى كتبت من قبل ، مثل « صامويل بيبس

الحقيقى»، و « دكتور جونسون الحقيقى » ، أو « الحياة الخاصة » لفلان ، وغير ذلك من السير التى تعتمد على التفسير النفسى، والتى أدت فيما بعد إلى ما سمى بالسيرة الفنية التى تستخدم أدوات الروائى أو الكاتب المسرحى فى بلورة حياة الإنسان.

وهذا النوع المتقدم من السيرة يضع فى اعتباره البناء الجمالى، والنظرة النسبية إلى الوقائع ، والزاوية المتسقة فى سرد الأحداث، والمناجاة الداخلية، والمحادثات المتصورة أو المطولة ، والمختارات المقصودة، والهالات المحيطة بالشخصية . كل هذا بهدف إزالة الأتربة العالقة بحياة الشخصية وجعل السيرة تجسيداً مبهراً حياً لها، بكل ما تحمله من متغيرات ، وتطورات ، وانطباعات ، وتأملات، وحالات نفسية، ومراحل اجتماعية، وذكريات وآمال وآلام عبر زمن حياتها. وبهذا الشكل تصبح السيرة فنا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، أى أكثر من كونها مجرد فرع من التاريخ. إن أسلوبها وبناءها الدقيق يقتربان بها من مجال الرواية والدراما. وكما نجد فى أعمال أندريه موروا فإن المضمون الفكرى للسيرة يكاد يتعادل تماما مع الشكل الفنى للرواية، كذلك فإن الفن الروائى أثر فى السير التى كتبها فيليب جيد الله بنفس الدرجة التى أثرت فيها السيرة على روايات فيرجينيا وولف. وعندما كتب ديفيد سيسيل سيرة الشاعر الإنجليزى كوبر تحت عنوان « الغزال الصريع» فإنه ضرب مثلا رائداً لكل كُتّاب السيرة المحدثين الذين يسعون إلى دوران سيرهم حول نغمة رئيسية واحدة تمنحها وحدة موضوعية، ومن ثم فإنها تضيف إلى حياة أبطالهم دلالة خيالية تزيد من استيعاب القارئ وتوسيع أفقه.

وكان ليتون ستارشى رائداً فى مجال السيرة الحديثة بجمعه بين العنصرين: التفسيرى والفنى. فقد رفض الأسلوب الذى كتبت به السير فى القرن التاسع عشر، وهى سير ذات صبغة رسمية ، ويصل طول الواحدة منها إلى مجلدات عديدة. أما ستارشى فقد جنح إلى الإيجاز والتركيز والاختيار مع العناية بجمال الأسلوب الموحى. بل إنه يميل إلى التهكم والسخرية، وتعرية كل مظاهر الزيف والخداع. وبدلاً من إقامة نصب تذكارى لبطله على غرار السير التقليدية

فإنه يحطم كل الهالات، وبذلك يبدو بطله إنسانا عاديا وضعته الظروف فى مواقف غير عادية. ولهذا يعد ستارشى فى نظر من ساروا على نهجه، رائداً لما يسمى «بالسيرة الساخرة» . ولكن السخرية لم تكن هدفه الرئيسى، ذلك أنه قصد إلى تعرية الحقائق من أجل التعليم ورؤية الحياة كما هى بقدر الإمكان، على الرغم من قول النقاد بأنه كان ضد « السيرة التعليمية ».

كل هذه التطورات التى مرت بها السيرة تدل على مدى مرونتها فى استيعاب روح العصور المتتابعة، ولذلك حافظت على طاقتها فى التجدد والاندفاع. فقد استفادت من الحياة اليومية، ومن الأحداث التاريخية، ومن الاكتشافات السيكولوجية، ومن النظريات الجمالية والفنية والأدبية، وهى على استعداد للاستفادة من كل ما تأتى به العصور المقبلة.

* * *

(١٧)
الشعـــر

يرجع اكتشاف الإنسان للشعر منذ المراحل الأولى للوعى الإنسانى، إلى طبيعة الشعر نفسه. فالكون كله فى حركته الأزلية والأبدية ينهض على الإيقاع الذى يمنحه النظام الحركى، كذلك فإن الطبيعة البيولوجية والفسيولوجية للإنسان تتميز بإيقاع منتظم على مستويات عدة. هذا الإيقاع نجده فى خفقة القلب، وعملية التنفس، وحركة السير، وفتحة العين وغمضتها، وانطباق الشفاه وفتحها فى عملية الكلام، وأسلوب مضغ الطعام... وغير ذلك من الإيقاعات التى تشكل حركة الإنسان وسلوكه، ومن ثم فإن الجسم الإنسانى بطبيعته لابد أن يستجيب للإيقاعات الخارجية التى تساير إيقاعاته الداخلية. وكان الشعر من الإيقاعات الخارجية الأولى التى اكتشفها الإنسان منذ فجر الوعى الإنسانى وما زال متمسكاً بها حتى الآن. والإيقاع ليس حسياً فحسب بل يمتد إلى منطقة العقل والخيال والوجدان بحيث يساهم الإنسان فى تشكيله طبقاً لرغباته وطبيعته السيكولوجية، فالاستجابة للإيقاع ليست عملية غريزية سلبية بقدر ما هى عملية إيجابية واعية. ذلك أن الجانب الغريزى يرتبط بإيقاع عملية النطق والكلام فى أول الأمر بحكم أن الشعر كلام أو كلمات ، لكن العقل والوجدان يتدخلان فى تشكيل الإيقاع حتى يتحول من رتابته الميكانيكية إلى دلالته الفكرية والانفعالية.

ومادام الإنسان ينطق ويتكلم بهذا الأسلوب الإيقاعى، ما دام ينطق بكلمات ذات إيقاع ، فلابد أن يعرف الشعر ويمارسه بصرف النظر عن قيود الزمان وحدود المكان. ومن هنا عرف الإنسان الشعر قبل النثر بحقب طويلة، وإن كان قد اكتشف فيما بعد أن النثر له إيقاع أيضاً وإن لم يكن بنفس الوضوح والتحديد الموجود فى الشعر. ويجب ألا ننسى أنه بصرف النظر عن عنصر الإيقاع فى

اللغة، فهى أطوع الأدوات تحقيقاً لأغراض الإنسان العملية، وهى الوسيلة التى لا يمكن الاستغناء عنها فى الاتصال بين الناس فى شئون حياتهم اليومية والمادية، ولذلك فالشاعر حين يبنى صورة بها إنما يبنى بمواد ليست خاصة به على الإطلاق، فهو يدرك أن الشعر فن صوتى خالص، وفى الوقت نفسه فن اتصال خالص وعليه أن يمزج بين الجانب الجمالى والجانب العملى.

ومن المستحيل وضع تعريف جامع مانع لفن الشعر الذى واكب الإنسان فى كل الأزمان والبقاع، وفى مختلف اللغات والحضارات. إنه أكبر وأضخم وأشمل من أن يعرف، لكن يكفى أن الإنسان لم يفقد صداقته للقصيدة على مر آلاف السنين، بدليل أننا الآن – ونحن فى أواخر القرن العشرين – قام عشرون عالماً معاصراً يمثلون ألواناً شتى من المعرفة الإنسانية فى مختلف فروع الفكر والطب والشعر والفن، قاموا بدراسة موسوعية عن العلاقة الحميمة والعضوية بين القصيدة الشعرية والكيان السيكولوجى للإنسان، وذلك تحت إشراف الدكتور جاك ليدى مدير مركز العلاج الشعرى فى نيويورك الذى قام بجمعها وتبويبها والتعليق عليها. وتوصلت الدراسة إلى إثبات تفوق استخدام الشعر فى علاج الاضطرابات السيكولوجية التى تهدد كيان الإنسان نفسياً واجتماعياً، وذلك عن طريق إدماج مجرى الفكر والشعور الإنسانى عند المريض فى المجال الشعرى العلاجى. أى أن مهمة الطبيب المعالج تتركز فى توصيل الفكرة العاطفية والشعورية للقصيدة إلى المريض ثم إيقاظها داخله بحيث يعيد خلقها فى ضوء التجارب والذكريات والانفعالات المختزنة فى العقل الباطن، وحتى تتحول القصيدة إلى تنظيم حى لأحاسيسه المضطربة والمشوشة من جراء اضطرابات الحياة اليومية وضغوطها المتجددة والمتزايدة.

وهذا لا يعنى سوى السلطان الخالد الذى يتمتع به فن الشعر منذ فجر الوعى الإنسانى. فكما استطاع الشعر تسلية الإنسان البدائى وتعليمه، فإنه الآن يمكنه الإبحار فى خبايا النفس الإنسانية محاولاً اكتشاف عوالمها المجهولة الزاخرة بالتوتر والمعاناة والتمزق، وذلك بهدف الإسهام فى راحة وطمأنينة الإنسانية عبر العصور. وقد بدأ الوعى بقيمة الشعر كقوة معالجة وشافية للنفس منذ عبد الإغريق أبوللو ونصبوه إلها للشعر والطب معاً. ثم تكلم أرسطو عن إمكانية

العلاج بالشعر عندما أشار إلى عملية تطهير النفس من خلال إثارة مشاعر الشفقة والخوف، وذلك عندما يقرأ الإنسان أو يشاهد التراجيديا الشعرية.

ومضت القرون وجاء سيجموند فرويد ليفتح عالم اللاوعى أمام الشعراء وليرجع الرؤية المعاصرة إلى الجذور النفسية الكامنة فى الماضى. وفى منتصف القرن العشرين جاء العالمان سميث وتويفورت ليؤكدا أن الشعر يمكن أن يستخدم كعلاج فى حالات المرض النفسى عن طريق مساعدة المريض فى الحصول على معرفة أفضل عن نفسه، وعن مدى تأثره بعالمه الخارجى، مما يحقق التوافق النفسى والتوازن العاطفى لكيانه العقلى الواعى واللاواعى على حد سواء. وعلى مر العصور والقرون منذ أن جمع الإغريق بين الشعر والطب فى عبادتهم لأبوللو وإلى الربع الأخير من القرن العشرين حين قام هؤلاء العلماء بدراستهم الفذة عن العلاج الشعرى ، لنا أن نتخيل الخدمات الإنسانية التى أدتها القصيدة الشعرية للعقول والقلوب التى لا يمكن حصرها بحال من الأحوال ، والتى أحست بالتأكيد أنها أقل تقييداً وأكثر إنسانية، بفضل معايشتها لأشعار عظيمة بصرف النظر عن اللغة التى كتبت بها، أو العصر الذى ألفت فيه، أو الاتجاه الذى تأثرت به .

إن خيال كل جيل يتجدد ويتأثر بحجم شعرائه فهوميروس وفيرجيل وتشوسر والمتنبى والمعرى وشكسبير وجيته وبودلير وإليوت وغيرهم تحدثوا إلى معاصريهم بتعبيرات ورموز وإيقاعات وفلسفات أجيالهم. وما دمنا قد دخلنا مجال التعامل مع التأثيرات المختلفة فى المشاعر ، فإننا نقترب من تحديد أهداف العلاج النفسى. وعندما نسلم أيضاً بأن اللغة والكلمات هى الوسائل التى تتحقق بها هذه الأغراض والنوايا فإننا نكون قد توصلنا إلى أساسين مشتركين يجمعان بين الشعر والعلاج النفسى هما اللغة والشعور . ويبدو أن العرب كانوا من أوائل الذين أدركوا العلاقة العضوية بين الشعر والشعور بدليل العلاقة اللفظية والمعنوية بين الكلمتين .

ولكن مهما كان الشعر وليد عصره، فهو يضم سمات ثابتة من سمات الإنسانية. وبقدر ما صور هوميروس وإسخيلوس وسوفوكليس وفيرجيل

ظروف مجتمعهم القائم على العبودية، وازدراء العمل البسيط ، واحتقار المرأة، بقدر ما اكتشفوا فى ذلك المجتمع عظمة الإنسان، وسجلوا فى شكل فنى صراعه وآلامه وآماله، وألمحوا إلى إمكاناته غير المحدودة. لذلك ظلت كتابتهم حية بل ومعاصرة: بروميثياس يحمل الشعلة إلى الأرض، أوديسيوس فى تجواله وعودته، مصير تنتالوس وبنيه، كل هذا لا يزال يؤثر فينا حتى اليوم، وسيبقى يؤثر فى الإنسانية على الدوام .

وتتجلى مرونة فن الشعر فى استيعابه لأبعاد العصور المتتابعة والمتغيرة نجده مثلاً وقد تخلى تدريجياً عن الأسطورة والغيبيات نتيجة لتركيزه على كشف العلاقات الاجتماعية الجديدة، ولقيامه بتنوير الناس فى مجتمعات سيطر عليها الظلام ، ولمعاونته الناس فى إدراك الواقع الاجتماعى وتغييره. فلم يعد فى الإمكان تصوير المجتمع بعلاقاته المتشابكة وتناقضاته الاجتماعية فى شكل أسطورة وإن كان الشاعر الحديث يستخدمها أحياناً لإحداث إسقاطات معاصرة. إن هذا المجتمع الذى يتطلب معرفة واضحة ووعياً شاملاً ، يستلزم الخروج من الأشكال والقصائد التقليدية التى عرفتها العصور الماضية إلى أشكال أكثر تفتحاً وتحرراً. وسواء ساد العامل الغيبى الإيحائى، أو العامل العقلى التنويرى، وسواء ساد الاعتماد على الإلهام والأحلام ، أو الرغبة فى إذكاء العقل والحواس، وسواء كان الشعر مهدئاً أم موقظاً ، ملقياً بالظلال أم غامراً بالضوء، فإنه لا يمكن أن يكون وصفاً تقريرياً للواقع. إن وظيفته دائماً أن يحرك الإنسان فى مجموعه، وأن يمكن « الأنا » من الاتحاد بحياة الآخرين ، ويضع فى متناول يدها ما لم تكنه ويمكن أن تكونه، وإذا كانت وظيفة الشعر بالنسبة لعالمنا المعاصر لا يمكن أن تكمن فى السحر والغيبيات، بل التنوير وتجديد النفس، فإن هناك فى الشعر بقية من السحر لا يمكن التخلص منها تماما، لأن الشعر بغير هذه البقية من طبيعته الأصلية لا يكون شعراً على الإطلاق.

إن الشعر فى أية صورة من صوره ، جاداً كان أم هازلاً، ملحمياً كان أم غنائياً، مقنعاً أم موحياً، عقلانياً أم غيبياً ، واقعياً أم خيالياً، لابد أن يكون متصلاً بالسحر اتصالا ما . فالشعر لازم للإنسان حتى يفهم العالم ويغيره، ولازم كذلك بسبب السحر الكامن فيه. وهو السحر الذى يجعل منه روحا تسرى فى جميع

الفنون ، فالفنان – أيا كان تخصصه – إذا فقد قدرته على الحاسة الشعرية والإيحاء السحرى، فإنه يتخلى عن وظيفته كفنان. فقد كان الفن أداة سحرية ساعدت الإنسان فى إخضاع الطبيعة وفى تنمية العلاقات الاجتماعية، لكن من الخطأ اعتبار هذا العنصر وحده مصدر الفن. فربما لعبت إيقاعات الطبيعة العضوية وغير العضوية دوراً حيوياً فى تشكيل الإيقاع الشعرى أو الفنى: نبض القلب، حركة التنفس ، الجماع الجنسى، والتكرار الإيقاعى لهذه العمليات وما يصحبه من متعة، وهو ما ينطبق أيضاً على إيقاعات العمل، ذاك أن الحركة الإيقاعية تساعد العمل وتنسق الجهد، وتربط الفرد بجماعة من البشر. وكل اضطراب فى الإيقاع يحدث أثراً غير سار لأنه يعرقل عمليات الحياة والعمل.

وهكذا نجد الإيقاع الذى لمسه الإنسان لأول مرة فى الشعر ، متمثلاً فى الفنون على هيئة تكرار لعنصر ثابت، وعلى هيئة تناسب وتناسق وتوافق.

وكان من أسباب ارتباط الإنسان بالشعر خاصة والفن عامة ذلك العنصر الذى يثير الحمية والحماسة ويبعث الرهبة والخوف. فقد آمن الإنسان بأنه عنصر يمنح الإنسان قوة إزاء عدوه، ويثير شجاعة صديقه للتصدى معه له. فمن الواضح أن الوظيفة الأساسية للشعر كانت منح الإنسان القوة إزاء الطبيعة، أو العدو ، أو الواقع، كما أنه قوة لتدعيم الجماعة الإنسانية. وهو ما يتجلى فى الشعر العربى فى العصر الجاهلى. فلم يكن للشعر غير أوهى الصلات بالقيم الجمالية ، إذ أنه كان أداة أو سلاحاً سحرياً فى يد الجماعة الإنسانية فى صراعها للبقاء . وكان الشاعر يعتبر ممثلاً للمجتمع ومتحدثاً باسمه. ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضاياه الشخصية ، فشخصيته ثانوية، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ونقل أصدائها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره . وكانت هذه الوظيفة الاجتماعية جوهرية ولا جدال فيها.

ومع التحولات الاجتماعية التى أضعفت من قوة الترابط بين أعضاء المجتمع، ظهر الفرد المستقل المعتمد على نفسه ليشغل المكان الرئيسى فى الحياة. وفى مصر، وهى البلاد التى كان العمل فيها موضع الاحترام، ولم يكن فيها تمييز اجتماعى ضد العامل كما كان الحال فى اليونان القديمة، ظهر الشعر الدنيوى

الذى يدور حول المسائل الفردية فى مرحلة مبكرة، وسار جنباً إلى جنب مع الشعر المقدس ومع أدب الجماعة. وفى بلاد أخرى كانت التجارة هى التى أدخلت الذاتية فى الأدب، إذ أصبحت للتجربة الفردية أهميتها بحيث استطاعت أن تقف جنباً إلى جنب مع تاريخ القبيلة وملاحم البطولة والأغانى الدينية وأناشيد الحرب. ويقول إيرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » إن سفر « نشيد الإنشاد » الذى ينسب فى التوراة إلى الملك سليمان كان تعبيرا عن هذا العصر الجديد.

وفى بلاد الإغريق حيث كان للبحارة والتجار القدح المعلى، كتبت سافو شعرا زاخرا بالأشواق الفردية، وبكت مصيرها وأحزانها . ثم جاء يوربيديز فأحدث ثورة فى الدراما الجماعية التى أنشأها سابقوه، وذلك بتصويره للكائنات البشرية الفردية بدلاً من الأقنعة الجماعية. وتحولت وظيفة الشعر من مرآة للجماعة التى لا يمثل الفرد فيها غير جسم صغير مجهول ، إلى وسيلة للتعبير عن الذات الفردية. لكن هذه الفردية الجديدة كانت لا تزال تتحرك داخل إطار جماعى أوسع بحكم أن الشخصية نتاج لظروف اجتماعية جديدة. فلم تكن سافو لتستطيع أن تكتب هذا الشعر عن مصيرها لو كان مصيرها وحدها. فبرغم ذاتيتها الجارفة، كان فى شعرها شىء ينطبق أيضاً على غيرها. فهى تعبر عن تجربة مشتركة بين الكثيرين – تجربة الشخصية الوحيدة الجريحة المرفوضة – وتعبر عنها بلغة مشتركة بين جميع الأغريق. أى أن تجربتها الذاتية أصبحت موضوعية عن طريق اللغة المشتركة، بحيث أصبح من الممكن أن تقبل كتجربة إنسانية عامة. كذلك يخضع الشاعر الذاتى للقيود الموضوعية للوزن والشكل والمضامين الفكرية السائدة فى المجتمع .

وليس فى وسع الشاعر أن يجرب شيئا غير ما يقدمه له عصره وظروفه الاجتماعية. ومن هنا فذاتية الشاعر لا تتمثل فى اختلاف تجربته عن تجارب غيره من أبناء عصره أو مجتمعه ، وإنما فى كونها أقوى منها، وأوضح فى الوعى، وأشد تركيزا. ولابد أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضاً، بل إنه بمجرد تجسيده للمشاعر والعلاقات والظروف التى لم يتعرض أحد من قبل لوصفها وتجسيدها، يكون قد أخرجها من ذاته التى قد تبدو منعزلة ، كى تندمج فى الجماعة، لكنه اندماج لا يفقد الصوت الفردى شخصيته

المتميزة. وبالمعالجة الشعرية الأصيلة لمضمون محدد، يستطيع الشاعر أن يعبر عن فرديته وأن يصور فى الوقت نفسه العمليات الجديدة التى تجرى داخل المجتمع . ومدى قدرته على إبراز الملامح الأساسية لعصره والكشف عن حقائقه الجديدة هو معيار أصالته الشعرية وإضافته الفنية.

وفى العالم العربى ظل الشعر حتى زمن الخليل بن أحمد بلا ضابط ولا قواعد، وكان يقال إن الشعر العربى شعر قطرى أصله الطبع، ومقياسه الأذن، ولكن هذين عرضة للفساد والانحراف والتشتت. من هنا كان الدور التاريخى الذى قام به الخليل بن أحمد عندما وضع للشعر العربى الضوابط والمعايير، فإن كان صحيحاً تبينت صحته، وإن كان فاسداً ظهرت علته. ولعل عبقرية الخليل بن أحمد تكمن فى أنه جعل من هذا العلم الجديد سبيلا إلى إبداع أنواع من البحور والشعر لم يكن للعرب عهد بها من قبل. وهذا الإبداع المقنن بعلم العروض فتح آفاقاً مجهولة للشعر . وما جاء به من بعد ذلك الأندلسيون من الموشحات ، وما يأتى به الناس بعد ذلك من أوزان جديدة إنما يرجع فضله للخليل الذى فتح للشعراء عالما مبهرا زاخرا بالإيقاعات والصور والرموز.

ونستطيع القول بأن الخليل بن أحمد فعل للشعر العربى ما فعله أرسطو للشعر الإغريقى عندما حاول تقنينه علميا حتى يكتسب شخصيته المتميزة وكيانه الفنى. وهذا دليل على أن الشعر فى كل بقاع العالم مر بنفس مراحل التطور من الدافع الغريزى والوازع الفطرى إلى الوعى الفكرى والحس النقدى. ومهما تنوعت اتجاهات الشعر ومدارسه وأنواعه وأشكاله، ومهما اختلفت بقاعه وتعاقبت أزمانه، فإنه ظل وسيظل العين الواعية الحساسة التى تعيد الاتزان إلى العلاقة بين الفرد والجماعة ، بين الإنسان والكون ، بين الذات والموضوع كلما تعرض هذا الاتزان للاهتزاز أو الاختلال. ونظرا لاستمرار هذه العلاقة طالما وجد الإنسان فإن ابن قتيبة يقول :

« لم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده فى كل دهر . وجعل كل قديم حديثاً فى عصره ».

(١٨)
الفارص (الكوميديا الهزلية)

اشتق هذا الاصطلاح الفنى من الكلمة اللاتينية Farce التى تعنى « أنا أحشو » ، ومن هنا كان إطلاق هذه الكلمة على المسرحية المحشوة بالفكاهة والضحك والنكات والمواقف الهزلية . وظلت الفارص تتطور حتى زمننا هذا بحيث أصبحت تطلق على الكوميديا الهزلية الصارخة التى تبالغ فى تصوير الشخصيات وتطوير الأحداث بهدف إثارة الضحكات بأية وسيلة ممكنة، حتى ولو تعدت حدود اللياقة والذوق العام. ولذلك كثيراً ما يتهمها النقاد بالتفاهة والسطحية والإضحاك الرخيص. فلا بأس بالإضحاك من أجل الضحك، ولكن أن يتسبب هذا الهدف فى الخروج عن الحدود الراقية والإنسانية للفن، فهذا ليس من الفن بشىء. وبصفة عامة فإن الفارص ينظر إليها على أنها فن هابط عن المستوى الراقى للكوميديا أو الملهاة، كما أن الميلو دراما فن أقل فى الدرجة والرقى عن مستوى التراجيديا أو المأساة.

ونظراً لأن كمية الفكر فى الفارص غالباً ما تكون هزيلة أو منعدمة تماماً، فإن المواقف والأحداث تصبح مصطنعة، والشخصيات نمطية ثابتة نراها من جانب واحد فقط. فكل شىء يتسم بالسطحية والضحالة، والكاتب لا يهتم بالدراسة الإنسانية العميقة لشخصياته لأن كل اهتمامه مركز على اختراع المفارقات واللمحات الكاريكاتيرية التى من شأنها تقديم أكبر كم ممكن من التسلية والإضحاك للجمهور. وتشكل المآزق الغرامية المضمون المفضل لمسرحيات الفارص، وكثيراً ما تدور الأحداث والمفارقات فى غرفة النوم لدرجة أن هناك نوعا من المسرحيات يسمى « فارص غرفة النوم ».

والفارص المعاصر كما نعرفه الآن يعد من ابتكارات القرن التاسع عشر عندما وضع تقاليده الراسخة كل من لا بيش وفيدو فى فرنسا وبنيرو فى إنجلترا. لكن الحدود بين الفارص والكوميديا لم تكن متبلورة ومحددة لأن كتاب الكوميديا كانوا يستخدمون الفارص فى بعض أجزاء من أعمالهم بهدف إحداث أثر معين فى الجمهور، كما أن بعض الأعمال الكوميدية فى القرون التى سبقت القرن التاسع عشر، أصبحت تنتمى إلى الفارص فى العصر الحديث. ينطبق هذا مثلاً على مسرحية « كوميديا الأخطاء » لشكسبير التى أصبحت من أشهر مسرحيات الفارص طبقاً للمعايير الحديثة.

لكن الفارص - بطول تاريخه العريض - احتفظ بملامحه التى منحته شخصيته المتميزة. فمنذ عصوره الأولى وهو يجمع بين المواقف الهزلية والحركات الجسدية التى تميل إلى الكاريكاتير المبالغ فيه. نجد هذا فى المسرحيات الساخرة الإغريقية القديمة، فى حين كانت مسرحيات بلاوتوس وتيرناس اللاتينيين من النماذج المبكرة فى فن الفارص . وحتى فى المسرح الدينى فى العصور الوسطى يمكن تتبع أحداث الفارص ومواقفه بسهولة . ومع ازدهار مسرح الاحتراف التجارى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر راجت مسرحيات الفارص القصيرة، وغالباً ما كانت تقدم كفصول افتتاحية أو ختامية لمأساة العرض الرئيسى كنوع من الترفية والترويح عن حدة المأساة المعروضة. وظلت هذه التقاليد سارية حتى منتصف القرن التاسع عشر.

وفى العصر الحديث تبلورت الفروق بين الفارص والكوميديا، على أساس أن الفارص تهدف إلى التسلية والإضحاك من خلال الحركات الجسدية والنكات اللفظية ، وحيل المهرجين ، والمواقف الهزلية: فى حين أن الكوميديا تعالج أساساً الشخصية الاجتماعية والسلوك الإنسانى، وتهتم بالقيم الجمالية والمضامين الفكرية من أجل تطوير الفكر والسلوك. أما التسلية والإضحاك والترفيه فكلها وسائل إلى غايات أشمل منها. ويعتبر بعض النقاد أن الفارص تشكل المادة الخام لفن الكوميديا الراقية، لكنها تحتاج إلى كثير من التهذيب والصياغة لكى تتخلص من الشوائب والرواسب المتعلقة بها. ولذلك فإن الفارص لا يمكن أن يرتهن وجوده بظروف محلية أو مؤقتة. كما أن ارتباط الفارص بفن البانتوميم (التمثيل

الصامت) يمنحه حرية من قيود اللغة التى تفرض نفسها بشدة على كل أنواع الكوميديا الراقية.

وفى صوره البدائية نجد الفارس واضحاً فى حركات مهرجى السيرك وحيلهم ، وفى لاعبى البانتوميم الذين يثيرون الضحك التلقائى الفورى وسط أكبر قطاع من الجمهور. ومن المعروف أنه كلما زادت كمية الفكر العميق، قلت الضحكات المجلجلة وقل معها الجمهور. وعندما تشتد الحاجة إلى اللغة لتوصيل الأفكار، يترك الضحك الفورى الخالى من الفكر مكانه لابتسامة الفهم والاستيعاب، ومن ثم فإن دائرة الجمهور تضيق حتى تصل أحياناً إلى حدود الصفوة المثقفة. وبذلك يمكن القول بأن فن الفارس يمكن أن يتراوح بين حركات التهريج والإضحاك البدائى وبين أعمال راقية تسخر من أوضاع المجتمع وسلوك البشر مثل مسرحية « مريض الوهم » لموليير.

ولاشك أن حيل الفارس المتمثلة فى العقاب بالضرب على الكعب أو العجز، أو المطاردة المجنونة ، أو قذائف التورتة والكريمة.. إلخ تتسبب فى إضحاك قطاع عريض من المجتمع . أما عندما يقع المخادع المخاتل فى شر أعماله ، أو يصبح ضحية خيلائه وغروره فيتحول هو نفسه إلى مثار للضحك والسخرية ، فإن هذه المواقف تستدعى تفكيراً أعمق لأنها أقل وضوحاً من حركات المهرجين ، ومن ثم فإن جمهورها يقل عن جمهور الفارس التقليدى، لكن أثرها أبقى على مر الزمن. والمتعة التى تنبع منها، كامنة أصلا فى استيعاب أصالة المضمون الفكرى، وفى إخراج النكتة من الحيز اللفظى إلى الموقف الدرامى المادى الملموس . ومن خلال التطور الواعى العميق لفن الفارس، يمكن تحويله إلى أداة للنقد الاجتماعى أو الشخصى، وبهذا الأسلوب يمكن أن يقترب من الكوميديا الساخرة. ولهذا ظلت أساليب الفارس عنصرا مهماً فى كثير من الأعمال الكوميدية العظيمة. ولذلك فإن بلاوتوس؛ وشكسبير ، وموليير، وبومارشيه، وجولد سميث يدينون بالكثير لاستغلالهم لروح الفارس الحر المنطلق الناقد، فهو السبب فى التأثير الفعال الذى يمارسونه على أكبر قطاع من جمهورهم ، وفى شعبيتهم المستمرة على مر العصور. بل إن شكسبير كان يستغل الفارس أحياناً فى مآسيه كنوع من الترويح عن أعصاب جمهوره المشدودة.

ونظراً للنقد الاجتماعى والشخصى الذى يقدمه الفارص أحياناً، فقد أصبح له جانب أخلاقى لا يمكن إنكاره. وكان هذا هو الباب الذى دخل منه الفارص إلى المسرح الدينى فى العصور الوسطى، إذ وجد كتاب هذا المسرح- وخاصة فى إنجلترا وفرنسا- أن السخرية من الشخصيات التى ترتكب الخطايا والموبقات، سلاح أشد فاعلية وأثراً فى الجمهور من الوعظ التقليدى والإرشاد المباشر. وكانت السخرية بأسلوب مبالغ فيه - بنفس أسلوب الفارص - حتى تصل إلى أكبر عدد ممكن من المشاهدين . لكن الكتاب لم يطلقوا على هذا المسرح اصطلاح الفارص الذى لم يعد إلى الاستعمال إلا بعد اندثار المسرح الدينى الأخلاقى فى القرن السادس عشر.

وكانت الكوميديا ديللارتى التى ازدهرت فى إيطاليا وتزعمها كارلو جولدونى سبباً فى شعبية فن الفارص بطول القرنين السابع عشر والثامن عشر، وخاصة فى المسرحيات التى نهضت على مؤامرة أو تخطيط خبيث يحمل فى طياته كل خصائص النكتة العملية مما تبلور بعد ذلك فى مسرحيات موليير ومن جاءوا بعده . فالشخصيات تنتمى - إلى حد كبير - إلى أنماط الكوميديا الإيطالية مثل : العشاق الصغار، والرجل العجوز، والخادم الذكى اللماح، وغير ذلك من الأنماط التى تتيح مغامراتها فرصة للتهريج والهزل، وتقديم الأغانى والرقصات. وقد لاقت هذه المسرحيات نجاحاً ضخماً لدرجة أنها تحولت إلى حرفة متميزة وتجارة رابحة لكثير من المسارح. وتبدو مرونة الفارص واضحة فى قدرته على التسلل إلى أنواع كثيرة من الدراما الجادة والأعمال الهزلية والاستعراضات الراقصة. فكما وجدنا الفارص فى مآسى شكسبير مثلاً، فإنه يوجد بصورة أوضح وأشمل فى الأوبرا ومسرح البيرليسك والفودفيل وغير ذلك من الأعمال التى لا تلقى بالا إلى الوقار الاجتماعى والقيم الجمالية والاتجاهات الفكرية.

ولذلك كثيراً ما خلط الجمهور بين الفارص وبين البيرليسك والفودفيل والبانتوميم وغير ذلك من الأشكال المسرحية التى تتخذ من التهريج والحركات الكاريكاتيرية والألوان الصارخة مادة لها. هذا طبعاً بالإضافة إلى ارتجال الممثلين وخروجهم عن النص - فى حالة وجود نص ، وقدرتهم على التلاعب بالألفاظ ،

والنكات، والمفارقات ، والتلميحات إلى قضايا العصر الراهنة. وللجمهور العذر فى هذا الخلط لتداخل الأطر والخطوط والملامح المميزة لهذه الفنون ، وإن كان هذا الخلط لا يقلل من المتعة الفنية. ولذلك كان من الطبيعى أن يعود الفارص فى القرن العشرين إلى بلورة خصائصه التقليدية وخاصة تلك التى تتمثل فى الكوميديا البدائية ذات الحركات الجسدية والأحداث المادية الواضحة.

من هذه الأحداث المادية تبلورت ثلاثة أنماط شائعة : الأول نمط المؤذى لنفسه، والثانى نمط المؤذى لأحبائه، والثالث نمط المؤذى لكل الناس. الأول يقع ضحية النكتة العملية الخبيثة التى دبرها للإيقاع بالآخرين، والثانى : المغفل الأبله الذى يصيب أصدقاءه وأحباءه بالتورتة والكريمة فى وجوههم بدلاً من إصابة الطرف المعادى، والثالث يتصور أنه من الذكاء بحيث يتلاعب بالألفاظ والأفكار ليخدع كل من أتى فى طريقه، ثم نكتشف فى النهاية أن حركاته ومناوراته لم تنطل على أحد، وأنه الوحيد الذى خدع نفسه، وأن الآخرين تركوه يتمادى فى أفعاله حتى يقع فى شر أعماله. لكن كل حدث يقع بأسلوب كوميدى مرح ليس فيه من المرارة أو التوتر أو الخسة لمسات واضحة.

وفى مصر والعالم العربى كان للفارص القدح المعلى فى المسرح الكوميدى. فإذا كان فن نجيب الريحانى يتراوح بين الكوميديا والفارص لاجتهاداته فى النقد الاجتماعى وإلقاء الأضواء على سلبيات السلوك الإنسانى، فإن الذين جاءوا من بعده وجدوا أنفسهم فى الفارص الذى عاد عليهم بالشعبية الفورية العريضة. فإذا استعرضنا أسماء مثل إسماعيل يس ، وحسن فايق ، وبشارة واكيم ، وعبدالفتاح القصرى، وعادل خيرى ، ومارى منيب، وزينات صدقى، وجمالات زايد، وفؤاد المهندس، ومحمد عوض، وأمين الهنيدى، وأبو بكر عزت، وعادل إمام، وسعيد صالح ، ونبيلة السيد، ونجوى سالم ، وسعيد أبو بكر وغيرهم من فنانى الكوميديا فى العالم العربى، فسنجد أنهم ينتمون – شكلاً ومضموناً – إلى فن الفارص.

ولعل هذا يرجع إلى اعتماد المسرح الكوميدى على تمصير وتعريب مسرحيات الفارص التى لاقت نجاحاً فى الخارج، حتى يكون نجاحها مضموناً فى

الداخل. وقد أدى هذا الاتجاه إلى القضاء على فرص ظهور الكتاب المسرحيين الكوميديين نتيجة لاشتراط أصحاب المسارح أن تكون النصوص مقتبسة مع إضافة الجو المصرى الصميم إليها. لكن المواقف والأحداث والشخصيات تظل كما هى إلى حد كبير مما يجعل الجو المصرى مفتعلا ومصطنعاً إلى حد كبير . وقد جنى هذا بدوره على فنانى الكوميديا عندنا، لأن النصوص - فى أحايين كثيرة - كانت مفتعلة بل ومهلهلة ، مما دفعهم إلى ابتكار أساليب فى الكلام والحركة تدفع الجمهور إلى الضحك دفعاً. ذلك أن كمية الضحك كانت المؤشر الحقيقى فى نظرهم إلى نجاح العرض المسرحى. ومن هنا انتشرت ظاهرة الارتجال والخروج عن النص ، لأن النص لم يكن ليسعفهم أساساً لخلوه من مقومات الكوميديا الحقيقية الأصيلة.

* * *

(١٩)
الفودفيل

يعود اصطلاح « فودفيل » إلى القرن الخامس عشر عندما كان يطلق فى فرنسا على الأغانى الشعبية المرتبطة بشرب النبيذ ومهرجاناته بصفة خاصة. وكانت الأغانى زاخرة بروح الكاريكاتير الساخر الذى يتهكم من الأنماط الاجتماعية الشاذة والغريبة والطفيلية. ويقال إن هذا الاسم كان تحريفاً للاسم الفرنسى val de vire أو « وادى النزهة » الذى يقع فى منطقة نورماندى بفرنسا حيث كان أوليفيه باسيلان يؤلف أغانيه الساخرة التى أرست تقاليد فن الفودفيل فى مراحله المبكرة وحتى أوائل القرن الثامن عشر عندما بدأت بعض مسارح فرنسا فى إدخال مثل هذه الأغانى فى مسرحياتها الهزلية، وكانت تسمى فى ذلك الوقت « كوميديا بالفودفيل » ثم تطور اسم هذه المسرحيات فأصبحت تعرف بالفودفيل فقط. وفى القرن التاسع عشر أصبحت تطلق على المسرحيات التى تتخللها فقرات شعرية مقفاة (كوبليهات) تغنى بمصاحبة الموسيقى. وتجلى هذا الاتجاه بصفة خاصة فى مسرحيات سكريب (١٧٩١-١٨٦١) ولابيش (١٨١٥-١٨٨٨).

والآن أصبحت كلمة « فودفيل » تطلق بصفة عامة على أى نوع من أنواع الكوميديا الخفيفة التى تحمل فى طياتها بعض المغامرات والمخاطرات التى تقوم بها الشخصيات الرئيسية من خلال حبكة محكمة سريعة الإيقاع والحركة والحدث. فكانت هذه هى الخصائص التى تميز الفودفيل على المستوى العالمى، لكن عندما انتقلت الفودفيل إلى الولايات المتحدة الأمريكية أخذت شكلا مشابها لمسرح المنوعات أو الميوزيك هول الذى يهدف إلى التسلية أساساً. وهذا النوع عرف بأسلوب محدد لأول مرة فى إنجلترا . وفى بوسطون عام ١٨٨٣ افتتح

ب.ف. كيث مسرحا يقدم مسرحيات مرحة مكونة من فصول متنوعة لا تربطها وحدة الموضوع، وتهدف إلى تسلية المتفرجين بالأغانى الشعبية والنكات اللفظية والمواقف الهازلة. وفى عام ١٨٨٦ أنشأ مسرحاً آخر كان بداية لسلسلة طويلة لهذه النوعية من المسارح بطول الولايات المتحدة وعرضها. وبمرور أربعين عاماً كان فى أمريكا أكثر من ألف مسرح وخمسة عشر ألف فنان من العاملين فى مجال الفودفيل ، الذى أصبح من أحب الفنون الجماهيرية للشعب الأمريكى.

وكان الأمريكيون هم الذين أرسوا تقاليد فن الفودفيل الحديث المعروف حالياً، وذلك من خلال ممارستهم له على أوسع نطاق شعبى. فقد انتشرت فرق الهواة والمحترفين الصغيرة فى المدن النائية، وكانت بمثابة معامل تفريخ فنانى الفودفيل الذين اشتهروا بعد ذلك وخاصة على مسارح نيويورك، وكان المحك الحقيقى لقدرة هؤلاء الفنانين تمكنهم من تقديم سلسلة من العروض التى يمكن لكل عرض منها أن يغطى سهرة كاملة. والعروض الناجحة كانت تتوج بتقديمها لمدة أسبوع على مسرح « بالاس » بنيويورك.

وكان عرض الفودفيل سلسلة من الفصول المتتابعة، وكان كل فصل مستقلاً تماماً عن الفصول الأخرى، بل إن الجمهور كان يمكن أن يحجز تذكرة للفصل أو الفصول التى يفضلها. ومع ذلك كانت هناك بعض التقاليد والقواعد القليلة التى تحكم تتابع هذه الفصول، فمثلاً كان يحظر تتابع الفصول المتشابهة فى الفكرة والمضمون ، وكان الفصل الافتتاحى تمثيلاً صامتاً، وربما احتوى على بعض ألعاب الأكروبات وعروض كلاب البحر المدربة على القفز والحركات البهلوانية. وكان المقصود بهذه الافتتاحية إتاحة الفرصة للمشاهدين الذين جاءوا متأخرين لكى لا يضيع عليهم لب العرض الأساسى، ولذلك كان أهم فصل يقدم قبل نهاية العرض مباشرة. وغنى عن الذكر أن فنانى الفودفيل لم يكن لهم بمفردهم القدح المعلى فى العرض، بل شاركهم فيه السحرة، وخبراء للتنويم المغناطيسى، وقراء الأفكار، وفرق الكلاب والسيسى المدربة، ولاعبو الأكروبات، والحواة ، وراقصو الباتيناج، وراكبو الدراجات البهلوانية. هذا طبعا بالإضافة إلى فرق الرقص والغناء التى تراوح عملها بين التمثيل الساخر المرح والغناء الذى

يحمل فى طياته التهكم من الأنماط الاجتماعية المعروفة ، والحوار الضاحك الذى يشبه إلى حد كبير قفشات « القافية » فى مصر .

وبحلول عام ١٩١٠ فى أمريكا أصبح فن الفودفيل الفن المفضل لدى كل المنتجين والممولين لأنه كان التجارة المضمونة فى مجال المسرح. لكن هذا جنى على هذا الفن لأنه سرعان ما تحول إلى مجرد قوالب محفوظة عن ظهر قلب، وخالية من كل إبداع فنى متجدد ، وخرج بذلك من مجال الفن إلى مجال الحرفة مما جعله فى منتصف العشرينيات يرزح تحت الضغوط التجارية والقيود التقليدية التى أوشكت أن تقضى عليه تماما بعد أن مله الجمهور .

لكن مع اختراع الفيلم وانتشار دور السينما التى بدأت تزاحم المسارح فى تقديم العروض، انتقل فن الفودفيل إلى السينما حين كانت الأفلام التى تقدم صامتة وقصيرة ومن الصعب أن تغطى سهرة كاملة. فلجأ أصحاب دور السينما إلى فنانى الفودفيل لكى يقدموا عروضهم قبل أو بعد العرض السينمائى، وخاصة أن معظم دور السينما كان يملك فرقا موسيقية تقوم بالعزف بمصاحبة الفيلم. ولذلك كان من السهل على هذه الفرق أن تعزف لعروض الفودفيل . وكانت من أشهر الفرق الموسيقية فرقة سينما وميوزيك هول راديوسيتى فى نيويورك، التى كانت تملك جوقة (كورسا) دائمة لها من الجاذبية الجماهيرية ما يزيد على جاذبية الفيلم نفسه. وكانت التقاليد فى ذلك الوقت تنص على تقديم فيلم واحد تعقبه فصول الفودفيل التى كان لها مايسترو عرف باسم « سيد العروض » . وعندما ينتهى اللاعبون من تقديم فقراتهم كانوا يهرعون إلى الحانات والفنادق والأندية الليلية ليقدموا الفقرات نفسها.

وعندما أغلق مسرح « بالاس » الذى كان رائداً للفودفيل الأمريكى، انتقل الضوء إلى قاعة قوس قزح « رينبو » فى مركز روكفلر الذى أصبح ملتقى فنانى الفودفيل وأملهم الكبير فى تقديم عروضهم . هذا بالإضافة إلى مسارح برودواى التى قدمت فى عروضها بعض فقرات من الفودفيل. وسرعان ما استعاد فن الفودفيل حيويته وشعبيته بعد أن تخلص جيل الفنانين الجديد من قيود المنتجين والممولين التى أبهظت كاهلهم لأنها كانت تهدف إلى الربح التجارى المضمون

فقط. وكان هذا دليلاً عملياً على الحيوية والقوة الكامنة فى روح هذا الفن العريق بحيث لم يندثر مع تقلبات الزمن وضغوط الاقتصاد.

ويرجع بعض النقاد فن الفودفيل إلى الألعاب التى كانت تقدم فى حلبة السيرك الرومانى القديم. فعلى الرغم من أن المبارزات والمصارعات الجسدية والاستعراضات العنيفة كانت السمة المميزة لتلك الألعاب، فإنه كانت هناك بعض الألعاب البهلوانية والعروض المسلية التى تحمل كثيراً من ملامح الفودفيل التى استمرت حتى العصور الوسطى، وحازت اهتماماً شعبياً متجدداً. وكانت هناك بعض الحيل الشبيهة بالحيل الحديثة التى تسعى إلى جذب الجمهور إلى العرض، مثل لعبة « البنجو » أو المقامرة التى تتم أتوماتيكيا من خلال آلات الرهان عند مدخل دور السينما لجذب المتفرجين . ففى روما القديمة كان الإمبراطور تيتوس يقوم بقذف رواد المسرح والاستاد بكرات تحمل أرقاما تشير إلى جوائز متعددة ومتنوعة. والفائز السعيد من الجمهور هو من تصيبه الكرة ذات الرقم الرابح.

وبحكم أن الرقص كان من أقدم الفنون الدرامية التى عرفها الإنسان، فهذا دليل على عراقة فن الفودفيل الذى ارتبط ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بالرقص كوسيلة للتسلية والتعبير الفنى فى الوقت نفسه. والفودفيل بطبيعته فن مرن يستطيع أن يستوعب ويستفيد من فنون أخرى مثل الكوميديا والفارص والباليه والبانتوميم والسيرك والغناء والموسيقى.... إلخ. ولذلك لم تستطع السينما – بكل عالميتها وشعبيتها – أن تقضى عليه ، وحتى بعد ظهور السينما الناطقة، تنبأ النقاد باندثار الفودفيل ، لكن أفلام التسلية نفسها سرعان ما سارت على نهج فن الفودفيل من حيث تقديم كل وسائل الإبهار والإثارة .

وفى العالم العربى وخاصة فى مصر تأثر المسرح إلى حد كبير باتجاهات الفودفيل فى الثلاثينيات والأربعينيات . ومسارح عماد الدين وروض الفرج كانت الدليل العملى على ذلك ، بل إن شخصية كشكش بيه عمدة كفر البلاص التى اشتهر بها نجيب الريحانى كانت تجسيداً حيا لمعظم تقاليد الفودفيل. وكان ذلك ظاهرة طبيعية لأن مصر كانت تمر بمرحلة الحرب العالمية الثانية، وكان الفودفيل هو أكثر أنواع المسرح رواجا فى وقت الحروب نظراً لكمية التسلية الضخمة التى

يقدمها والتى تجعل الناس ينسون - ولو لفترة قصيرة - هموم الحرب وأخبارها المزعجة. ولكن هذه التقاليد ترسخت فى مسرحنا حتى يومنا هذا، وخرج المسرح الكوميدى بوجهه التجارى من مرحلة نجيب الريحانى لكى يدخل فى مرحلة أكثر ضحالة وسطحية وإسفافا. ولم يحدث أى تغيير إلا استبدال التعريب والتمصير عن الفودفيل الفرنسى بالتعريب عن الفودفيل الأمريكى، بل بالتمصير عن الأفلام الأمريكية التى لا تمت للواقع المصرى بصلة، ولا علاقة لها بالبناء الدرامى فى المسرح. وأصبح المسرح الكوميدى الحديث قائما على النكات اللفظية، والفارص الهزيل، والمفارقة الساذجة بالإضافة إلى إقحام الرقصات الاستعراضية والموسيقى الغنائية بهدف جذب أكثر عدد ممكن من المتفرجين . وبذلك أوشك المسرح الجاد على الاندثار تحت ضغوط الفودفيل المصرى التجارى المعاصر.

* * *

(٢٠)
القصة القصيرة

ظهرت القصة القصيرة كشكل أدبى له خصائصه الفنية المتبلورة فى القرن التاسع عشر، أى أنها فن حديث لا يزيد عمره عن قرن ونصف من الزمان، لكن جذورها الأولى تعود إلى ما قبل ذلك القرن بقرون عديدة، وإن كان كُتّاب القصة القصيرة قبل القرن التاسع عشر يظنون أن المسألة مسألة قصر فقط، وليست مسألة شكل فنى متميز له شخصيته وكيانه الذاتى. ومع ذلك اقترب بعض هؤلاء الكتاب - وإن كانوا قلة - من الشكل الفنى الحديث للقصة القصيرة، ويبدو أن هذا الاقتراب كان وليد الصدفة أو اللاوعى الذى يعتمد على الحس الفطرى عند الأديب، أكثر من اعتماده على الدراسة المستوعبة لأصول الفن وتقاليده .

وعلى هذا الأساس يرجع بعض النقاد العالميين الجذور الأولى للقصة القصيرة إلى قدماء المصريين ، وخاصة كتاب الفراعنة المشهور « حواديت السحرة » الذى يعتمد على القصص القصيرة المكتوبة بالنثر منذ حوالى أربعة آلاف عام قبل الميلاد. وانتقلت التقاليد نفسها إلى الهندوس ، والعبرانيين، والإغريق ، والعرب . ولا يوجد دليل تاريخى على أن هناك اتصالاً بين المصريين القدماء وهؤلاء ، لكن التقاليد تتشابه إلى حد بعيد من حيث اعتماد الحدوتة على موقف واحد أساسى ثم محاولة استخراج العبرة أو الحكمة منه. وشهدت العصور الوسطى فى أوروبا نماذج متأثرة بالتقاليد نفسها من خلال الإغريق والعرب.

ثم جاء عصر النهضة لكى تأخذ القصة القصيرة القديمة شكلاً خالياً من الأسطورة والسحر والأمثال والحكم. ففى القرن الرابع عشر على وجه التحديد

نشأ ما كان يسمى « بمصنع الأكاذيب » فى روما، فى قصر الفاتيكان الذى يقيم فيه البابا. وكان موظفو القصر يجتمعون مساء فى قاعة من قاعات القصر على سبيل تزجية وقت الفراغ بعد الانتهاء من عمل النهار الشاق، فقد كان نفوذ البابا فى ذلك الوقت يمتد ليشمل أوروبا كلها. وسميت هذه القاعة « مصنع الأكاذيب » لأن الأمر فيها لم يقتصر على السحر والدعابة وتبادل الأخبار والأحاديث ، بل تحول إلى اختراع كثير من القصص الخيالية والطرائف المضحكة عن الشخصيات الكبيرة والمعروفة . وشهدت هذه القاعة إقبالاً كبيراً نظراً لجو المرح والفكاهة الذى كان يروح عن نفوس الحاضرين، كما حرصت بعض الشخصيات المرموقة على الحضور حتى يكونوا فى مواجهة الألسنة التى ترغب فى تناولهم بالسخرية والمبالغة الكاريكاتيرية. وكان من نجوم هذه الجلسات عجوز فى السبعين من عمره يدعى بوجيو عمل أكثر من ثلاثين عاما سكرتيرا للبابا، ويبدو أن وظيفته هذه دفعته – بحكم العادة– إلى تدوين النوادر والطرائف التى سمعها أو التى شارك فى حكايتها فى جلسات مصنع الأكاذيب . ولاشك أنه فى عملية التسجيل قام بتهذيب النوادر والقصص حتى يسهل على القارئ الإلمام بها ، ومن ثم صاغها صياغة أدبية بوعى يقظ جعله يطلق عليها اصطلاح « فاشيتيا » الذى يشير إلى القصة القصيرة المسلية أو المضحكة.

وكانت أهمية « الفاشيتيا » تكمن فى أنها تخلت عن الحواديت والأساطير التى انتشرت عند قدماء المصريين، والصينيين ، والهندوس، والعبرانيين، والإغريق ، والعرب ، والتى دارت حول الآلهة والأبطال والوحوش والحيوانات بهدف بلوغ عبرة أو موعظة أو حكمة تحض على مكارم الأخلاق. أما الفاشيتيا فكانت من النماذج المبكرة التى أرست التقاليد الواقعية فى الأدب وخاصة أنها أثرت فى أجيال متتابعة من الكتاب بعد بوجيو. فمضمونها مستمد من الحياة اليومية البسيطة، وشخصياتها عادية لا ترتفع إلى مستوى الأبطال ولا تهبط إلى قاع الجحيم، ومع ذلك تهدف إلى التسلية والتشويق برغم حكمتها البدائية . ولذلك تعد الجدة الأولى للقصة القصيرة الحديثة.

وفى القرن نفسه « الرابع عشر » وفى إيطاليا أيضاً سجل بوكاتشيو قصصه الشهيرة باسم « الديكاميرون » أو « المائة قصة » . وكانت التسلية هدفه

الأساسى منها نظراً للظروف الصعبة التى كانت فورنسا بلدته تمر بها . فقد أراد الترويح عن الفلورنسيين بسبب الطاعون الذى اجتاح فلورنسا، فتخيل بعض الناجين بجلدهم من الوباء وقد هربوا إلى قصر أحدهم فى الريف . وبدلاً من أن يمر الوقت ثقيلا متباطئا وهم فى هذه الحالة النفسية الكئيبة قرروا أن يقص كل واحد منهم قصة على الآخرين. وكانت القصص هذه المرة طويلة على النقيض من الفاشيتيا التى نتجت عن جلسات « مصنع الأكاذيب » القصيرة نوعا ما . ويبدو أن بوكاتشيو كان واعيا بهذه الفروق فأطلق على قصص الديكاميرون اصطلاح « النوفيلا » التى اعتنت بالخبر والحدث والحبكة فى حين ركزت «الفاشيتيا » على الشخصية كمصدر للفكاهة والتسلية .

وبالطبع ترك بوكاتشيو بصماته واضحة على فن القصة القصيرة القديمة حتى كتب الشاعر والقصصى الأمريكى إدجار آلان بو فى عام ١٨٤٢ دراسة تحليلية لمجموعة الروائى الأمريكى هوثورن « قصص قصت مرتين » أوضح فيها بصفة عامة طبيعة وشكل ما أسماه « بالسرد النثرى القصير » ، وفرق لأول مرة بين بناء القصة القصيرة وبناء الرواية الطويلة، وحدد بأسلوب نقدى ووعى فنى الاختلافات الجوهرية بين النوعين. فالقصر هنا لا يعنى رواية مبتورة أو موجزاً لها، بل يعنى شكلاً ونوعية وأسلوباً مختلفاً. فكاتب القصة القصيرة يهدف إلى تأثير منفرد ومحدد ومركز. ولكى يحقق هذا الهدف فإنه يخترع الأحداث التى يلبسها الكلمات التى تنفذ بعد ذلك إلى أعماق القارئ. وعندما يشعر القارئ بوحدة الأثر العام الكلى للقصة فإن الكاتب يكون قد نجح فى توظيف الكلمات المناسبة وتجنب الإطناب فى سرد الأحداث وغير ذلك من الأدوات الأسلوبية والفنية.

وعلى الرغم من هذا الوعى الفنى الحاد الذى عبر عنه إدجار آلان بو فى مجال القصة القصيرة الحديثة فإن كثيراً من كتابها فى القرن التاسع عشر لم يلقوا اهتماما حقيقيا إلى وحدة البناء الفنى فيها . بل إن اصطلاح « قصة قصيرة » نادراً ما استعمل ، وكانت أشكال السرد القصصى القصير تسمى « حواديت » ، و «اسكتشات » ، أو « مناظر » ، أو « صوراً » وحتى « مقالات » ، وكان الناقد

براندر ماثيوز أول من فرق بين القصة القصيرة كشكل أدبى متميز وبين القصة القصيرة التى عجز كاتبها أن يستمر فى سردها أطول من ذلك . وبذلك كان كتاب ماثيوز « فلسفة القصة القصيرة » الذى أصدره عام ١٨٨٥ بمثابة أول تقنين نقدى لفن القصة القصيرة بحيث أصبح اصطلاح القصة القصيرة يشير إلى شكل أدبى جديد تماماً.

وقد استطاعت نظرية بو فى القصة القصيرة أن تصمد لاختبار الزمن، لكن التطورات التى حدثت لهذا الفن سارت فى اتجاهات عديدة لم يكن فى إمكان بو أن يتنبأ بها. ذلك أن ممارسته لكتابة القصة القصيرة انحصرت فى مجال القصة القوطية الزاخرة بالرعب والانتقام والشخصيات الشاذة والمغامرات المغرقة فى الإغراب، وفى مجال القصة البوليسية التى تعتمد على منهج الاستنباط المنطقى الذى يستخدمه بطلها مسيو دوبان فى اكتشاف شخصية المجرم. ولاشك أن مسيو دوبان كان النموذج الذى ابتكر كونان دويل على أساسه شخصية شيرلوك هولمز الشهيرة. أما اتجاهات القصة القصيرة التى لم يتنبأ بها بو فقد تمثلت فى الحركات الواقعية والطبيعية التى ركزت فى كثير من الأحيان على المضمون الفكرى أكثر من اهتمامها بالأثر الفنى الذى يحدث فى القارئ، كما أنها استخدمت العناصر التسجيلية والوثائقية بنفس القدر الذى تجنبت فيه شطحات الخيال المسرف، ووجدت أن الارتباط بالحياة الواقعية أكثر فائدة من الالتزام بمبدأ فنى.

من هنا كان المنطلق الذى بدأ منه جى دى موباسان (١٨٥٠-١٨٩٣) إنجازاته التاريخية فى مجال القصة القصيرة. فقد أدرك أنه ليس من الضرورى أن يسعى الأديب إلى ابتكار مواقف مذهلة وشخصيات غريبة حتى تكون قصته ذات أثر فعال فى القارئ، بل إن الأديب الأصيل يرى المعانى الحقيقية للحياة فى الشخصيات البسيطة التى نراها من خلال مواقف عادية. لكن العبرة تكمن فى أن قلم الأديب يجعل الناس يرون هذه الشخصيات والمواقف العادية من زوايا جديدة وتحت أضواء كاشفة حتى يضعوا أيديهم على الجوهر الإنسانى الذى غالبا ما يختفى تحت تراكمات ورواسب الحياة الرتيبة المملة التى قد تبدو لأول وهلة خالية من أى معنى.

ويقول رشاد رشدى فى كتابه « فن القصة القصيرة » إن موباسان كان ينتمى إلى مدرسة العصر من الطبيعيين أمثال زولا وفلوبير وغيرهما ممن حاولوا تصوير الحياة فى رواياتهم تصويرا واقعيا بكل دقائق الحياة وتفاصيلها، إلا أن موباسان كان يختلف عن هؤلاء فى شىء واحد، فهو يعتقد أن الرواية لا تصلح للتعبير عن هذه الواقعية الجديدة التى ترى أن بالحياة لحظات عابرة قد تبدو فى نظر الرجل العادى لا قيمة لها ، ولكنها تحوى من المعانى قدراً كبيراً ، وكان كل هم موباسان أن يصور هذه اللحظات وأن يستشف ما تعنيه ، ولكنها قصيرة ومنفصلة ولكل منها معناها المعين فكيف يمكن أن تحويها رواية واحدة ؟ واهتدى موباسان إلى الحل. إن هذه اللحظات العابرة القصيرة المنفصلة لا يمكن أن تعبر عنها إلا القصة القصيرة .

وكان هذا اكتشافاً خطيراً بل هو من أهم الاكتشافات الأدبية فى العصر الحديث لا لأن القصة القصيرة كانت تلائم مزاج موباسان وعبقريته الفريدة، بل لأن القصة تلائم روح عصره، فهى الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الواقعية الجديدة التى لا تهتم بشىء أكثر من اهتمامها باستكشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المألوفة، ولعل هذا هو السبب الأول فى انتشار القصة القصيرة منذ موباسان إلى يومنا هذا.

ويوضح رشاد رشدى أن الناس رفضوا فى بادئ الأمر أن يعترفوا بهذا النوع الجديد من القصص، لأنه جاء مختلفاً عن كل ما سبقه من قصص ، ولكن الأيام ما لبثت أن غيرت هذا الرأى فنجد ناقداً كبيراً مثل هولبروك جاكسون يكتب بعد موت موباسان بأعوام قليلة فيقول إن القصة القصيرة هى موباسان وموباسان هو القصة القصيرة. أى أن موباسان سجل القصة القصيرة باسمه كما يسجل المخترعون اختراعاتهم فسارت من بعده على الشكل الذى رسمه لها ، ولا غرابة فى هذا فالشكل الذى اختاره موباسان للقصة لم يأت من باب المصادفة ، وإنما جاء مطابقاً للأغراض التى كان يسعى إليها ولروح العصر التى يمثلها .

فقد كان من الواضح أن الواقعية الجديدة التى يدين بها موباسان ترى الحياة تتكون من لحظات منفصلة، ولذلك فالقصة عند موباسان تصور حدثاً

معيناً لا يهتم الكاتب بما قبله أو ما بعده ، وهذا هو الشكل الذى اتخذته القصة القصيرة وأكده وأبرزه جميع من أتوا بعد موباسان من كبار كُتّاب القصة القصيرة من أمثال أنطون تشيكوف وكاثرين مانسفيلد وإيرنست همنجواى ولويجى بيراندللو. فمن خلال هؤلاء الرواد عرفنا أن القصة تروى خبراً، ولكن لا يمكن أن يكون كل خبر أو مجموعة من الأخبار قصة. ولذلك يتحتم أن تتوافر فى الخبر خصائص فنية معينة حتى يتحول إلى قصة قصيرة . من أهم هذه الخصائص : الأثر الكلى الذى تكلم عنه إدجار آلان بو من قبل، ويقصد به أن الخبر الذى ترويه القصة يجب أن تتصل تفاصيله أو أجزاؤه إتصالا عضوياً يحمل فى النهاية معنى أو أثراً كلياً نابعاً منها ككل، كما يتحتم أن يكون للخبر بداية ووسط ونهاية بحيث يجسد ما يسمى بالحدث. ففى البداية تتجمع كل القوى أو العوامل التى ترتب على وجودها معاً موقف معين نشأ عنه الحدث. وفى الوسط يبدأ الاحتكاك والصراع بين هذه القوى التى تتطور إلى سلسلة من المحاور التى تضاعف من التعقيد والتشابك فيما بينها. وفى النهاية يتم حسم الصراع عندما تتجمع كل القوى التى احتواها الموقف أو البداية فى نقطة واحدة يتحقق بها الاكتمال للحدث، فهى تنتهى بالضرورة إلى هذه النقطة التى يكتسب فيها الحدث معناه . وقد اصطلح النقاد على تسمية هذه النقطة بلحظة التنوير. وهذه الحتمية تعنى أن أى كاتب يستغل الصدفة فى بناء قصته ، لابد أن يعجز عن تطوير الحدث من نقطة إلى أخرى ناتجة عنها بالضرورة ، ومن ثم لن يكون لقصته بداية ووسط ونهاية.

وتطور الحدث لا يقتصر على كيفية وقوعه ومكانه وزمانه بل يمتد ليشمل السبب الكامن وراء وقوعه، مما يفرض على الأديب البحث عن هذا الدافع وتجسيده حتى يبرر الأساس الذى أقام عليه قصته . وهذا الواقع يكمن فى الشخصيات التى فعلت الحدث أو تأثرت به ، إذ أنه لا يمكن تخيل دافع بدون بشر معينين ، مما يفرض التوحد بين طبيعة الدافع وطبيعة الشخصية المتحركة به أو المحركة له . ولذلك يستحيل الفصل بين الحدث والشخصية . فالشخصية هى الحدث عندما تعمل ، وإذا وصف الأديب الفعل دون الفاعل فإنه يخرج من مجال

البناء القصصى إلى ميدان السرد الخبرى . ومن هنا كان من العبث أن نلخصَ الخبر الذى ترويه القصة القصيرة الناضجة لأنه جزء عضوى فى جسمها لا يمكن فصله بهذه البساطة. كذلك لا يمكن فصل معنى الحدث الذى تقوم به الشخصية عن المعنى الفنى العام للقصة. فكل قصة تعنى ما تعنى فقط فى نطاق الحدث المعين الذى تجسده ، وبدون المعنى لا يمكن أن يتحقق للحدث الاكتمال لأن عناصر الحدث الثلاثة وهى الفعل والفاعل والمعنى وحدة عضوية، لأن المعنى هو الذى يمنح القيمة والدلالة لكل من الفعل والفاعل. أما تسجيل الحوادث كما وقعت فمن مهمة التاريخ، فى حين يصور الحدث فى الأدب لأنه يعنى للأديب شيئا معينا. وكل مرحلة من مراحل بناء القصة لابد أن تخدم هذا المعنى وتجسده من خلال الاتساق المنطقى بينها بحيث تثير الرغبة فى القارئ ثم تشبعها بعد أن تجلو موقفاً معيناً.

وكاتب القصة القصيرة ينظر إلى الحدث من زاوية معينة لا من عدة زوايا، وهو يهتم بتجسيد موقف فى حياة فرد أو أكثر وليس بتجسيد الحياة بأكملها. ولذلك فإن النهاية فى القصة القصيرة تكتسب أهمية خاصة ، فهى النقطة التى يكتسب فيها الحدث معناه المحدد الذى يريد الكاتب تجسيده وتوضيحه تماماً، ولذلك تسمى هذه النقطة « لحظة التنوير » التى تضع النهاية الطبيعية والمنطقية للقصة ، وهى التى تجعلها قصيرة من ناحية الشكل وليس من ناحية الحجم فحسب. فهناك فرق شاسع بين كاتب القصة القصيرة الواعى بشكلها الفنى وبين الكاتب الذى يختصر رواية طويلة فى صفحات قليلة ظنا منه أنه بهذا يكتب قصة قصيرة . ذلك أن الرواية تعتمد فى تحقيق المعنى على التجميع، أما القصة القصيرة فتعتمد على التركيز ، والرواية تصور النهر من المنبع إلى المصب، أما القصة القصيرة فتصور دوامة واحدة على سطح النهر. وتعرض الرواية للشخص من نشأته إلى زواجه أو مماته، وهى تروى وتفسر أحداث حياته من حب ومرض وصراع وفشل ونجاح . أما القصة القصيرة فتكتفى بقطاع من هذه الحياة، بلمحة منها تعنى شيئا معينا، ولذلك فهى تسلط عليها الضوء بحيث تنتهى بها نهاية تنير لنا معنى هذه اللحظة.

ومن الواضح أن القصة القصيرة قادرة على مواكبة روح عصرنا وإيقاعه السريع بأسلوب أفضل من الرواية الطويلة . فهى لا تستغرق وقتاً طويلاً فى القراءة ، ويمكن نشرها فى مجلة أسبوعية أو حتى جريدة يومية ، أما الرواية فتحتاج إلى تأمل أعمق وقدرة على مواصلة القراءة بعيداً عن مشاغل الحياة اليومية المرهقة ، وهذا ما لا يتأتى للكثيرين من أبناء هذا العصر ، ولذلك يفضلون مشاهدة الرواية فى السينما أو التليفزيون على قراءتها . ومن هنا كانت الشعبية التى تحظى بها القصة القصيرة على مستوى عالمنا المعاصر كله .

* * *

(٢١)
الكاريكاتيـر

يعتقد الكثيرون فى مصر والعالم العربى أن الكاريكاتير مجرد فرع من فروع الرسم ، ويعتمد على روح السخرية والتهكم بهدف الإصلاح الاجتماعى والسياسى عن طريق التلاعب بنسب الأشخاص والأشياء حتى يرى المشاهد العيوب والثغرات والأخطاء التى قد لا يلحظها فى حياته اليومية . وهذا صحيح وإن كان لا يشكل المفهوم الشامل لفن الكاريكاتير الذى يتغلغل فى كل الفنون التى تستخدم أسلحة الكوميديا والفارص والسخرية والتهكم للوصول إلى عقل الجمهور ووجدانه. ولا غرو فى هذا نظراً للارتباط الوثيق القائم بين مختلف الفنون . ولعل تحديد مفهوم الكاريكاتير فى الرسم يساعدنا على تتبع روحه فى الفنون الأخرى وخاصة المسرح، ذلك أنه واضح ومباشر فى الرسم عنه فى مجالات الأدب . ففى الرسم يبدو الكاريكاتير أسلوبا تعبيريا ساخراً متهكما يعتمد على المبالغة فى تصوير بعض ملامح الموقف أو الشخصية بهدف إلقاء الضوء عليها ووضع المتفرج فى موقف فكرى معين تجاهها. أى أن الرسام يتلاعب بالمظاهر المادية للشخصية للتأكيد على الملامح النفسية المختلفة، ولتجسيد رأيه فى تفكيرها وسلوكها.

أما فى المسرح – مثلاً – فيختلف المنهج قليلاً لأنه إذا كان الكاريكاتير فى الرسم تجميداً لحركة حية يراها المتفرج بوضوح ، فإنه فى المسرح تحريك لوقفة متجمدة من خلال الموقف الدرامى المتطور . أى أن الكاتب المسرحى يملك حرية أكثر من رسام الكاريكاتير الذى يتحرك فى حدود الملامح المادية فى موقف معين مع إضافة جملة أو جملتين من الحوار الذى قد تحتاجه الصورة لتوضيح المعنى . أما الكاتب الدرامى فيستطيع أن ينتقل من الحدود الضيقة للملامح الجسدية

والمادية الثابتة إلى مجال الملامح الفكرية والنفسية والحركة الدرامية الممتدة بطول نسيج المسرحية وعرضه.

ولعل هدف الكاتب الدرامى من استخدام الكاريكاتير يتفق مع رسام الكاريكاتير، وهو التلاعب بنسب بعض الملامح النفسية والسلوكية عن طريق المبالغة وإلقاء الأضواء عليها بهدف السخرية منها. وغالباً ما تنصب المعالجة الكاريكاتيرية على الشخصيات التى فقدت اتزانها والتى عادة ما يستعملها الكاتب فى نقد أوجه النقص الاجتماعى. ويعتمد الكاتب فى تجسيد روح الكاريكاتير على عناصر متعددة منها « اللازمات » الكلامية أو الحركية التى تتكرر فى مناسبة وفى غير مناسبة مما يحيل الشخصية إلى كيان أوتوماتيكى مضحك، أو جعل الشخصية تنطق بكلام لا يمت لكيانها بصلة وكأنها ببغاء تتفوه بألفاظ لا تدرك معناها، أو إدخال الشخصية إلى منصة المسرح فى وقت غير مناسب بهدف إبراز المفارقات الكاريكاتيرية التى يمكن أن تترتب على هذا، أو وضع الشخصية فى موقف لا يمكن أن تتوقعه فى يوم من الأيام ، كأن يتحول الرجل إلى امرأة فيما يشبه الكابوس ثم القيام بتتبع الملابسات الساخرة التى قد تطرأ على الوضع الجديد للشخصية، أو التلاعب بالحوار مثلما تتحدث كل شخصية عن مصالحها وتنسى مصالح الآخرين فتكون النتيجة أن الشخصيات كلها لاتسمع سوى نفسها ومن ثم تتحول إلى نوع من المخلوقات الغريبة التى تتكلم لغة معروفة، ولكنها غير مفهومة ، أو تأثر الشخصية بوعى أو بغير وعى بشخصية أخرى مما يجعل سلوكها تقليداً أبله أو أعمى لها.

إن عنصر المبالغة موجود فى كل اللمسات الكاريكاتيرية التى يضيفها الكاتب سواء إلى الشخصيات أو المواقف. وهو عنصر يشترط توافر الجدية فى جوهره برغم مظهره الساخر والمثير للضحكات ، ذلك أن هدف الكاتب من استغلاله لا يكمن فى الترفيه والتسلية والإضحاك بقدر ما يتركز فى الإيحاء بلمسات وأفكار معينة تضاف إلى معرفتنا بالموقف أو الشخصية، أى أنه عنصر يخضع لكل الحتميات الدرامية والوظائف الفنية شأنه فى ذلك شأن العناصر الدرامية الأخرى. والفنان الناضج يأبى على نفسه استخدام الكاريكاتير بهدف استجداء ضحكات الجمهور، ولكنه يستخدمه كقوة تصحيحية فعالة فى تغيير

أفكار جمهوره، وبالتالى التأثير على سلوكياته، فالجمهور يضحك ولكن ضحكه لا يعلو على صوت المأساة التى تكشف عن مدى التعفن الذى بلغه المجتمع. وفى الواقع فإن إحساس فنان الكاريكاتير بمأساة عصره أشد وأحد من إحساس الفنان الذى يكتب التراجيديا، بل إن الكاريكاتير يقوم بمهمة مضادة لتلك التى تؤديها التراجيديا. لأنه بدلا من أن يطهر وجدان المتفرج من كل ما من شأنه أن يزعجه ويفرغ داخله من الضغوط النفسية من خلال إثارة عاملى الخوف والشفقة، فإنه يقوم بشحن وجدانه بانفعالات وأحاسيس جديدة لا تقتصر على الخوف والشفقة بل تتعداها إلى أنواع أخرى منها السخرية والتهكم والاستهزاء والرفض والسأم والرغبة فى تغيير ما هو كائن بل وتصل أحياناً إلى الغضب والثورة الحقيقية .

وإذا استعرنا لغة السياسة فإنه يمكننا القول بأنه إذا كانت التراجيديا تمثل اليمين المحافظ فإن الكاريكاتير يمثل اليسار المتطور. والكاريكاتير مهم وحيوى جداً للمجتمع الاشتراكى الذى تنعدم فيه المنافسة الرأسمالية إلى حد كبير ، ومن ثم فإنه لا يوجد هناك من يتربص لكشف العيوب والأخطاء مثلما يحدث بين المتنافسين فى ميدان معين لتحقيق أهداف متشابهة، فهم يحاولون كشف عيوب الآخرين وثغرات ضعفهم كى ينفذوا من خلالها ويعملوا على هدمهم . أما المجتمع الاشتراكى فيخلو من الاحتكار والمنافسة مما يؤدى إلى استمرار الأخطاء وثغرات الضعف التى قد لا تبدو واضحة للعين المجردة. هنا تبدو أهمية الكاريكاتير فى تجسيد الأخطاء وثغرات الضعف، ووضعها تحت مجهر النقد والسخرية والتهكم كى يراها المجتمع كله دون حساسية أو مواراة .

والكاريكاتير من أهم الأسلحة التى يستخدمها الفنان فى المجتمعات الاشتراكية للتأثير فى جمهوره لأنه يدرك تماماً أن هناك وسط جمهوره من يمثل الأخطاء والعيوب موضع الهجوم. وهؤلاء يشاركون الآخرين الضحك، وبذلك يضحكون من أنفسهم فى الوقت نفسه. وهذا له تأثير فعال فى منطقة اللاوعى قد يؤدى إلى احتقار الإنسان لما يقوم به من أفعال خاطئة ومن ثم يمتنع عنها، والدليل السيكولوجى على منافاتها للقيم الإنسانية أنه يشارك الآخرين فى السخرية منها. وهناك بون شاسع بين النقد الذى يحمل روح العداء والجهامة

وبين النقد الذى يتميز بروح الكاريكاتير والدعابة. النوع الأول ربما يقابل بالاستهجان وبذلك يفقد تأثيره فى الجمهور، أما النوع الثانى فيقابل بالتسامح لأن الإنسان بطبيعته ميال إلى الضحك والدعابة والسخرية والتهكم حتى من نفسه. وهناك وظيفة بيولوجية وفسيولوجية وسيكولوجية للضحك لأنه يريح الأعصاب ويساعدها على الارتخاء ، وفى الوقت نفسه يسهل من مهمة إفرازات الهضم وعصاراته وينزع بالمتفرج إلى التفاؤل بدلاً من التشاؤم مما يغير نظرته إلى الحياة ويزيد من رحابة صدره لتقبل النقد والسخرية .

وإذا ذهب شخص كئيب إلى مسرحية زاخرة بروح الكاريكاتير فإنه سيتشبع به عن طريق العدوى ثم المشاركة الوجدانية والتجاوب الفعال مع أحداث المسرحية، وسيجد نفسه يشارك الآخرين الضحك دون أن يحس بذلك. وهنا يكمن التأثير الذى يحدث فى منطقة اللاوعى عنده. فهو وإن كان قد أغلق كل المنافذ المؤدية إلى نفسه حتى يظل فى صومعته الكئيبة العابسة بعيداً عن انطلاقة الحياة ، فإنه لن يستطيع إغلاق المنفذ المؤدى إلى منطقة اللاوعى لأنه لا يتحكم فيه. أما الموقف الكاريكاتيرى فيستطيع التحكم فيه عن طريق جماليات الشكل الفنى الذى يعيد تشكيل نفسيته من حيث لا يدرى.

والظاهرة الغريبة المرتبطة بالكاريكاتير أنه يقوم بوظيفتين متناقضتين تماماً فى الوقت نفسه : الوظيفة الأولى أنه يخفف من وقع المأساة الاجتماعية على نفوسنا عن طريق المرح والدعابة والمفارقة والسخرية والتهكم، أما الوظيفة الثانية فإنه يكثف من إحساسنا بالمأساة نفسها بحكم أن طبيعة الكاريكاتير تنزع دائماً إلى المبالغة وتركيز الأضواء . وقد تعجب : كيف يؤدى الكاريكاتير وظيفتين تنسخ إحداهما الأخرى؟ ! لكن العجب سرعان ما يزول إذا علمنا أن طبيعة الفن تقوم على العناصر المتصارعة ، والأقطاب المتضادة ، والاتجاهات المتضاربة ، ولذلك يجب ألا نتوقع من الفن أن يؤدى وظيفة محددة مثل تلك التى يؤديها الوعظ والإرشاد والخطابة مثلاً. ذلك أن الفن يعتمد على الأبعاد والتنويعات والتفريعات التى ينشأ عنها التناقض والتضاد والتصارع، فالفن له حياة خاصة وذاتية مستقلة به.

وقد اصطلح النقاد على تقسيم كوميديا الكاريكاتير إلى ثلاثة أنواع : كاريكاتير الشخصية ، وكاريكاتير الموقف ، وكاريكاتير الفكرة. وهذه الأنواع

موجودة فى الأدب كما هى موجودة فى الرسم. ففى كاريكاتير الشخصية يسعى الفنان إلى تكبير أو تصغير خطوط الشخصية بهدف إبراز مدلول معين من خلال تحطيم نسب التوافق الظاهرى بين الملامح المميزة وتركيز الأضواء الكاشفة على الخلل النفسى أو الفكرى أو الوجدانى أو المنطقى أو الاجتماعى فى الشخصية. وعملية التركيز هذه تجعل هذا الخلل يبدو وكأنه المحرك الوحيد لفكر الشخصية وسلوكها كما فعل موليير فى مسرحية « البخيل » ، وشكسبير فى مسرحية «تاجر البندقية » ، وكما يفعل معظم رسامى الكاريكاتير الذين يبتكرون الأنماط التى تمثل أنواع الخلل النفسى والاجتماعى المتعددة.

وكاريكاتير الموقف لا ينفصل كثيراً عن كاريكاتير الشخصية . فإذا كان كاريكاتير الشخصية يعالج الكيان النفسى الذاتى للإنسان ، فإن كاريكاتير الموقف يلقى الأضواء على الكيان الاجتماعى الخارجى للإنسان، أى أنه يركز على أشكال السلوك الناتجة عن العلاقة بين مجتمع معين وعصر معين . ومن الطبيعى أن يتغلغل هذا النوع من الكاريكاتير فى كل التقاليد الراسخة التى تعتورها السلبيات. ذلك أن الحياة اليومية الرتيبة ، والسعى اللاهث وراء لقمة العيش تحت الضغوط الاجتماعية والاقتصادية ، والتنازل عن بعض القيم الإنسانية من أجل الحصول على بعض المكاسب المادية ، كل هذه العوامل وغيرها تجعل الناس ينظرون إلى السلبيات ، وثغرات الضعف الاجتماعى، وعيوب الفكر الانتهازى والسلوك الملتوى، على أنه شيء طبيعى للغاية ولا يسترعى مجرد الانتباه العابر – فضلاً عن الدهشة – فى معظم الأحوال . هنا يأتى دور كاريكاتير الموقف ليلقى بأضوائه الساطعة الكاشفة لهذه السلبيات بحيث تبدو للجمهور وكأنه يراها ويدركها ويستهجنها لأول مرة فى حياته .

أما كاريكاتير الفكرة فيستخدم المبالغة – أهم أسلحة الكاريكاتير بصفة خاصة – فى تضخيم فكرة معينة ، وكأنه يضعها تحت عدسة المجهر حتى يتضح سخفها وعبثيتها. وغالباً ما يمارس الفنان هذه العملية من خلال تصغير نسب الأفكار الأخرى التى تستوعبها فى مواجهة الفكرة الرئيسية التى يدور حولها العمل الفنى ، حتى يبرز التناقض الشديد بين عبثيتها وبين منطقية الأفكار الأخرى. وكان مسرح العبث المعاصر على رأس المسارح الطليعية والتجريبية التى

إستخدمت الكاريكاتير لإظهار عناصر العبث التى تحكم الأفكار التى تتحكم فى سلوك الناس دون إدراك لعبثيتها . ولذاك قال يوجين يونيسكو - أحد رواد هذا المسرح - إن مهمة المسرح تكمن فى إبراز العبث الذى يظنه الناس المنطق بعينه نتيجة للتكرار والرتابة وضياع المعنى والهدف. فليس من وظيفة المسرح أن يؤيد ويبارك ما اتفق عليه الناس ، بل عليه أن ينتقد ويرفض ويسخر من هذا العقد الاجتماعى الذى لا تبرره الحقيقة الإنسانية .

وإذا تتبعنا عنصر الكاريكاتير فى الفنون العالمية عبر تاريخها الطويل، فسنجد أن هدفه تمثل فى تصحيح مسار الإنسانية سواء على المستوى الأخلاقى أو المستوى الجمالى . وهذا الهدف قد يرجع إلى بعض أشعار هوميروس ذات الروح الساخرة ، وكوميديات أريستوفانيس التى لم تسلم فيها شخصية واحدة من ضربات الكاريكاتير بل وصفعاته . كذلك كان الأديب الرومانى لوسيليوس من رواد الوصف الكاريكاتيرى لأوضاع المجتمع المعاصر فى الامبراطورية الرومانية. أما فى مجال الشعر اللاتينى فقد استخدم هوراش وجوفينال وبيرسيوز الكاريكاتير فى السخرية من الأنماط والمواقف التى خبروها، ولذلك كانت القصيدة نوعاً من النكتة الكاريكاتيرية أو المقال الصحفى بمفهوم عالمنا المعاصر. وقد تعرض الناقد الرومانى كوينتيليان لهذا العنصر بالدراسة والتحليل مما يدل على وعى الفنان المبكر بدور الكاريكاتير برغم عدم استخدامه للمصطلح.

وحتى فى العصور الوسطى لم تستطع الروح المحافظة المتزمتة أن تقتل روح الكاريكاتير فى الفنون التى ظهرت فى تلك الفترة . وبحلول عصر النهضة وترجمة أشعار هوراس وجوفينال الساخرة فى كل أنحاء أوروبا، تخلص الأدباء والشعراء تماما من تزمت العصور الوسطى وأدركوا قيمة عنصر الكاريكاتير فى تصحيح المسار الإنسانى والاجتماعى كما نجد فى كتابات تاسونى فى إيطاليا، وبوالو وديبرو فى فرنسا. وقد اشتهرت المدرسة الكلاسيكية الجديدة فى إنجلترا القرن الثامن عشر باستخدام الكاريكاتير فى القصيدة التهكمية كما فى قصيدة «اغتصاب خصلة الشعر» للشاعر بوب ، وفى أمريكا القرن التاسع عشر فى كتاب « حكاية النقاد » لجيمس راسل لويل .

وهكذا استمر الكاريكاتير ابتداء من مسرحية « الضفادع » لأريستوفانيس، ومروراً بمسرحيات بن جونسون وموليير، ووصولا لمسرحيات وايلد، وبرنارد شو ، وأونيل ، وبيكيت ، ويونيسكو، وأداموف التى اعتمدت فى أجزاء كثيرة منها على عنصر الكاريكاتير . هذا فى المسرح، أما فى مجال القصة والرواية فهناك رابليه ، وسيرفانتس مبدع شخصية دون كيشوت، وسويفت صاحب «رحلات جاليفر» و «معركة الكتب» وديفو ، وفيلدنج ، وفولتير ، وثاكرى ، وصامويل باتلر ، وسنكلير لويس.

وفى الفنون الأخرى نجد الكاريكاتير فى الرقص والموسيقى والفنون التشكيلية . فمن أشهر رسامى الكاريكاتير فى فرنسا كان دوميه الذى عاش فى ظل الإمبراطورية الثانية ، وهوجارث فى إنجلترا القرن الثامن عشر . أما فى العصر الحديث فيحتاج تتبع انتشار فن الكاريكاتير إلى دراسات مستفيضة نظراً لتشعبه إلى مدارس عديدة. ويكفى أن نذكر – على سبيل المثال – الدور الذى يلعبه الكاريكاتير السياسى فى رفع درجة الوعى السياسى عند الجماهير. فقد يغنى رسم كاريكاتير فى منتهى البساطة والتجريد عن مقالة سياسية مستفيضة، ذلك أن الكاريكاتير قادر على الوصول إلى هدفه من أقصر الطرق وأسرعها.

وفى مجال الأدب العربى المعاصر كان من رواد هذا النوع من الكتابة عبد العزيز البشرى ، وإبراهيم عبد القادر المازنى ، وبديع خيرى ، وبيرم التونسى، وسليمان فوزى ، وإبراهيم هلال ، وتوفيق حبيب، ومحمد الهيهاوى ، وحسين شفيق المصرى، والشربتلى ، وتوفيق البكرى، وعثمان جلال وغيرهم من الذين أحيوا تقاليد ابن المقفع ، والجاحظ ، وبديع الزمان الهمذانى .

أما فى مجال الرسم فكانت مجلة «روز اليوسف» بمثابة المدرسة التى تخرج فيها معظم فنانى الكاريكاتير الذين أرسوا تقاليده فى العالم العربى كله. ولا تخلو الآن أية مجلة أو صحيفة من رسوم الكاريكاتير التى تعبر عن قضايا الأمة العربية التى لا تنتهى ، مما يدل على قدرة فن الكاريكاتير على معالجة حياة الإنسان فى كل زمان ومكان.

(٢٢)
الكوميديا (الملهاة)

كان الأستاذ أحمد حسن الزيات أول من عرب لفظ الكوميديا بمصطلح الملهاة لما تحمله فى طياتها من لهو وسخرية وابتسامات وضحكات نابعة من مفارقات الحياة اليومية، ولأنها تعالج الجانب الطريف الخفيف المرح من أفعال الشخصيات أو البشر، ولذلك فهى نقيض التراجيديا أو المأساة التى تعالج الجانب الجاد المتجهم من الحياة وتنتهى نهاية حزينة مفجعة . أما الملهاة أو الكوميديا فتنتهى نهاية سعيدة وإن كانت الشخصية المعوجة تنال ما تستحق من سخرية ، وخاصة عندما تنكشف على حقيقتها . ولذلك فالكوميديا بطبيعتها هجائية أو نقدية ساخرة، تستخدم سلاح الضحك والسخرية فى كشف الاعوجاج الإنسانى وإصلاح الخلل الاجتماعى . ويصنف النقاد الكوميديا طبقاً لطبيعة مادتها وأسلوبها الذى يجسده الكاتب . فهناك الكوميديا الراقية التى تثير ضحكات الجمهور بأسلوب ساخر لاذع يستخدم الفكر اللماح ويتجه إلى الذوق المثقف الراقى فى المجتمع : وهناك الكوميديا الشعبية أو العادية التى تخاطب العامة من الجمهور بأسلوب لاذع مباشر لا يعتمد على الأبعاد الفكرية بقدر ما يتعامل مع المفارقات الصارخة. وهناك الكوميديا الرومانسية التى تسرف فى إظهار المناظر الشاعرية بروح مرحة خفيفة ، وتسعى إلى الغريب والمثالى والشاذ من المواقف . وهناك الكوميديا الأخلاقية التى تسخر من كل اعوجاج أخلاقى وفكر فاسد. وهناك كوميديا السلوك التى تلقى الأضواء الكاشفة والفاحصة على سلبيات العادات والسلوك التى يمارسها الناس سواء بوعى أو بغير وعى .

ويبدو أن تفرقة النقاد بين كوميديا الأخلاق وكوميديا السلوك تفرقة مفتعلة إلى حد كبير لأنها لا تختلف عنها اختلافاً جوهرياً. ذلك أن كوميديا

الأخلاق تنقد الأخلاق التى يتطبع بها الإنسان وتصبح جزءاً عضوياً من شخصيته، قد لا يستطيع التخلص منه إلا إذا رآه فى مرآة الآخرين ، ولاشك أن كوميديا الأخلاق تقوم بدور المرآة . ومن الطريف أن هناك نظرية شاعت فى العصر الإليزابيثى تقول إن صحة الإنسان وأخلاقه خاضعة لخليط من السوائل تسمى «عناصر الخلقة» ، وهى مزيج من خلق الإنسان وغرائز الحيوان، وتنقسم إلى : الدم والبلغم والسوداء والصفراء، وتؤكد النظرية أن خلق الإنسان ونوعيته تعتمد على كيفية امتزاج هذه العناصر وتوزيعها داخل الجسم. وهكذا أرجعت النظرية الأخلاق الشخصية والاجتماعية إلى عوامل فسيولوجية وبيولوجية ، وإن كانت هذه العوامل لم تتحدد تحديداً علمياً . أى أن الأخلاق هى الوجه الآخر للخلقة التى جبل عليها الإنسان أو التى تطبع بها .

وترجع كوميديا الأخلاق إلى مسرحيات بلاوتوس وتيرنس فى العصر الرومانى ، فقد ركزا على الغمز واللمز والتندر والتنكيت، لكن بن جونسون- فى العصر الإليزابيثى- أضفى على هذا النوع من الكوميديا قالبها المميز، وصنعتها المتقنة التى ترسخت فى المسرح الإنجليزى بصفة خاصة والمسرح الأوروبى بصفة عامة. وكانت مسرحية جونسون « كل إنسان وطبعه » التجسيد لنظرية العصر الإليزابيثى فى الأخلاق والخلقة. ذلك أن أخلاق الشخصية تتشكل طبقاً لهذا العنصر من مكونات الخلقة أو ذاك . وقد يتحكم فيها أكثر من عنصر فتظل تحت رحمته فى سلوكه وفكره . فالحقد والغيرة والجشع والزيف مثلاً تعكس العناصر التى تتفاعل داخل البناء الخلقى للإنسان .

وإذا كانت كوميديا الأخلاق تعالج الخلق الشخصى والذاتى للإنسان، فإن كوميديا السلوك تكشف النقائص والعيوب الاجتماعية التى يتميز بها عصر بصفة عامة، لكنها لا تميل إلى نقد العيوب الإنسانية الثابتة التى تشكل الجانب الهابط من الطبيعة البشرية . ولعل هذا هو الفرق الأساسى بين كوميديا الأخلاق وكوميديا السلوك ، فالأخيرة ترتبط بالعصر الاجتماعى أكثر من ارتباطها بالعنصر الإنسانى، ولذلك تمثل فيها الشخصيات الصفات والعادات السلوكية التى ترسخت فى عصر أو عصور معينة مثل أساليب الحديث والمآكل والملبس وغير ذلك من العادات والعلاقات الاجتماعية التى تختلف من عصر إلى عصر.

وكان أرسطو أول من وضع تعريفاً علمياً محدداً لفن الكوميديا حين قال إنها الفن الذى يعالج أوجه النقص أو القبح التى لا تسبب الألم أو الانهيار المفجع ، ويصور البشر الذين يقلون فى سلوكهم وفكرهم عن الإنسان العادى، وهكذا تتناقض الكوميديا مع التراجيديا التى تصور آلام بشر أعلى فى درجة الإنسانية من هؤلاء الذين نقابلهم فى الواقع . والكوميديا بطبيعتها تركز على عنصر الذكاء اللماح والقدرة على الحكم على الأشياء، وذلك على الرغم من أن عاملى التعاطف والتقدير لم يتم نفيهما خارج دائرتها. وإذا كانت شخصياتها تستقى من ملاحظة الحياة وممارستها، فإنها تميل إلى التعميم أكثر من التخصيص . أى أنها تتعامل أحياناً مع قضايا وظواهر ومظاهر من خلال شخصيات وليس العكس كما يحدث فى التراجيديا . ولذلك فإن الشخصيات فى الكوميديا تبدو – ظاهريا – واقعية ، لكنها فى جوهرها أنماط أو صور كاريكاتيرية للبشر الموجودين فى الحياة الواقعية . والفرق بين الكوميديا العالية الراقية والكوميديا العادية الشعبية أن الشخصيات فى الأولى تبدو حاذقة ولماحة وذكية فى حين تبدو فى الثانية غبية تافهة ومثيرة للسخرية. وفى أغلب الحالات تستخدم الكوميديا سلاح السخرية ، وخاصة عندما تسود مظاهر العبث سواء تلك النابعة من اللماحية السطحية والذكاء المصطنع أو تلك الصادرة عن الغباء والتفاهة وضيق الأفق. أى أن الكوميديا تقف بالمرصاد لكل خروج أو ابتعاد عن السلوك السوى الطبيعى والانفعالات الإنسانية البسيطة .

أما الدور الذى تلعبه الحبكة فى الكوميديا فيقل فى أهميته كثيراً عن ذلك الذى تؤديه فى التراجيديا التى لا تستطيع تأكيد حتميتها الدرامية إلا من خلال الحبكة. فعلى المستوى المادى السطحى فى الكوميديا تتميز الحبكة بالهزل أو الفارص الذى يعتمد على سوء التفاهم ، والخلط بين الشخصيات ، رجالا ونساء، والتعقيدات الرومانسية الساذجة التى تقدم كوسيلة لتجسيد السرد الكوميدى ، وعلى المستوى الفكرى العميق تنهض الحبكة على التضاد والصدام بين الشخصيات المتناقضة أكثر من اعتمادها على الصراعات الجسدية المادية . وعلى أية حال فإن الحبكة فى الكوميديا غالباً ما تصبح خيطاً يربط به الكاتب الأحداث المتتابعة التى تبلور مفارقات الضعف البشرى الذى يقدم فى حيادية باردة بل

وجافة لأن الكوميديا ترفض تعاطف الجمهور مع شخصياتها وإلا تناقضت مع طبيعتها ، وعلى الرغم من كل المرح والخفة والانطلاق والعفوية اللغوية والسلوكية التى تثيرها الكوميديا، فإن النوع الراقى منها يتوغل بعمق إلى جذور ومنابع الطبيعة الإنسانية ، ويساعد الجمهور على النظرة الثاقبة لكل من إمكانية الإنسان ومحدوديته.

وتشبه الكوميديا التراجيديا فى أن أصولها ترجع إلى الطقوس والشعائر الدينية. ويبدو أن اسمها صدر عن أغنية كانت تؤدى فى مهرجان قروى على شرف ديونيسيوس إله الإخصاب، وكانت جوقة المغنين مكونة من أفراد يطلق عليهم Comos ، وكانوا يتلقون قفشات الجمهور ويقومون بالرد عليها ، مثل مسرح «القافية» فى مصر . وتميز تبادل الحوار والقفشات والنكات بالألفاظ الجارحة الموجهة إلى أفراد بعينهم وسط الجمهور المحتشد أمام المسرح ، لكنها تنتهى بأهازيج مديح موجهة إلى الإله، ويشترك فيها الجميع: الممثلون والمغنون والمتفرجون. أى أن المهرجان كان يقام احتفالا باندماج الجميع فى وحدة فى حضرة الإله، ولذلك كانت البهجة والنشوة تعمان الجميع حمداً للإله الذى منح الإخصاب والتجدد للبشر . وفى جو مثل هذا لم يكن هناك مجال للموضوعات والأفكار التى تثير الحزن والشجن مثل الموت والمرض والصراع والجريمة .

ويمكن تتبع الملامح العامة لهذه الطقوس فى الأعمال الكوميدية المبكرة عند الإغريق. فمثلاً تقدم المسرحيات الإحدى عشرة التى وصلت إلينا من أعمال أريستوفانيس ، النموذج لما يسمى بالكوميديا القديمة بكل كورسها الجليل ولغتها السوقية الفجة الموجهة إلى أشخاص معينين . فقد هاجم أريستوفانيس المؤسسات والقوانين والأفراد الذين لم يقتنع بهم لأنه شعر بعدائهم للمثل العليا فى المجتمع الإنسانى الحقيقى، ولذلك سخر من الحروب المحلية ، وحياة المدن العارية من كل قيم ومثل ، وتضييع الوقت فى رفع القضايا فى المحاكم ، وادعاء العمل من أجل الصالح العام ،كذلك هاجم كليون الغوغائى وسقراط السفسطائى، ويوربيديس الرومانسى . وكان هجومه موجهاً لأفكارهم كما هو موجه لأشخاصهم . وكانت الموضوعات التى تثير غضب أريستوفانيس واحتقاره ، هدفاً لكل السخرية والاستهزاء بل والسباب من أجل إبراز العناصر الإيجابية فى

الإنسان والمجتمع كما يجسدها الكورس . وتعد مسرحية « الطيور » أعظم أعمال أريستوفانيس الكوميدية لأنها تسمو على كل الاهتمامات التافهة المحلية المؤقتة بدون أن تفقد القدرة على التركيز، تلك [illegible]رة التى تأتى من رفض شرور اجتماعية محددة ولا يختلف حولها اثنان .

أما الكوميديا فى العصر الرومانى فكان موضوعها الأثير يدور حول العقبات التى تعوق العشاق الصغار عن الوصال والتئام الشمل . وتدور الأحداث والمفارقات والصعاب التى يمر بها العشاق إلى أن تنتهى الكوميديا بالزواج فى معظم الأحيان . وكان هذا امتداداً لتأثير الكاتب الإغريقى ميناندر الذى حددت مسرحياته الكوميديا الجديدة ، إذ أن الكوميديا الإغريقية انقسمت إلى ثلاث مراحل : القديمة بقيادة أريستوفانيس ، والوسطى التى دارت حول هفوات الآلهة وسقطاتهم، والجديدة التى عالجت العلاقات الثنائية بين صغار العشاق، والتى أثرت على المسرحيات الكوميدية العشرين التى كتبها بلاوتوس ، والمسرحيات الست التى كتبها تيرينس فى العصر الرومانى وبلورت ملامح الكوميديا اللاتينية. لكنهما لم يكتفيا بهذا المضمون بل اتخذا منه قاعدة كوميدية للانطلاق منها لتصوير صور العبث الاجتماعى فى الحياة المعاصرة . وكان المنظر فى هذه المسرحيات عبارة عن شارع عام يقع على ناحيته منزل عيون القوم . ولم يكن يسمح للشخصيات النسائية الرئيسية بالاطلاع على كل ما يدور ، فليس من اللائق للسيدات الصغيرات أن يندمجن بحرية فى شئون العالم خارج أبواب بيوتهن. وأحياناً كان الكاتب المسرحى يتغلب على هذه العقبة الفنية بجعل البطلة من طبقة العبيد، سواء كانت تدعى ذلك أو أنها تنتمى حقيقة إلى هذه الطبقة. وكان « العذول » من الشخصيات الشائعة فى الكوميديا الرومانية ، وغالباً ما كان فتى ثريا ، أو جنديا يدعى الأمجاد الوهمية ، أو تاجراً من طبقة العبيد التى حققت أرباحا طائلة وظنت أنها بأموالها يمكن أن تشترى أى شىء أو أى إنسان . أما آباء العشاق الصغار فكانوا محبذين لهذه الأنماط لاعتبارات مادية واقتصادية بحتة، ذلك أن الحب الرومانسى لم يكن – فى نظرهما – شرطاً ضرورياً للزواج .

وبعد سقوط الامبراطورية الرومانية انتقلت هذه المضامين وشاعت فى المسرحيات الكوميدية فى عصور متتابعة وحضارات مختلفة . فقد دارت حول

الشـروط التى يجب توافـرها فى المجتـمع الصـحى والإنسـان السـوى بعـيداً عن المغـالاة والتطرف من أى نوع وعلى أى مسـتوى . فـفى الهند فى القرنين الخـامس والسادس الميلاديين برز هذا المضمون الاجتماعى فى المسرحيات الشعرية الرقيقة المتأثرة بنظرية النيـرفانا البوذية. وفى أوروبا العصـور الوسطى فى القرنين الرابع عـشـر والخـامس عـشـر ارتبط الاتجاه الاجتـمـاعى نفسـه بـالأسـاطيـر اليـهـودية والمسيـحية فـى المسرحيات الدينية المباشـرة والصاخبة . وفى إيطاليـا فى القرنين الخـامس عشـر والسـادس عـشـر لعبت الكومـيـديا دوراً حيـويا فى حـركة الـنهضـة وذلك بمسرحياتها الصـاخبة الفـجة التى كتبها أريوسطـو، وماكيافـيللى، وأرتينو، وجايـوردانو برونو. وقد تأثر هؤلاء الكتـاب بحركـة إحيـاء التعليم : علـميا وأدبـيا، وبالتـقاليـد التى رسـختـهـا الكوميـديا ديللارتى فى المسـرح الشـعبى . وبذلك أثبـتت الكوميديا الإغريقية واللاتينية قدرتها على الاستمرار فى أشكال جديدة ومختلفة .

وكـان تطور الكومـيـديـا فى إنجلتـرا بمثـابة نقطة انطـلاق لقـدرة الدرامـا على إعـادة صـيـاغـة مكوناتهـا المتناقـضـة فى قالب مـغـاير. فـقد خـرج المسـرح من دائرة المسرحيات الدينية وبدأ الاهـتمام بالأخلاقيات الاجتماعيـة والقضـايا الدنيوية، وهـو الاتجـاه الذى بدأه جـون هـيـوود وآخرون فى بلاط الملك هنرى الثـامن. وفى عـهـد إدوارد السـادس والملكة مـارى أعيد اكـتشـاف بـلاوتوس ، وأعيدت صـيـاغة الكومـيـديا الكلاسيكية . وفى العصـر الإليزابيـثى ازدهـر هذا الشكل فى مسـرحيات جون ليلى التى كتبها للبلاط ، ورومانسيات روبـرت جرين الخيالية، والقدرة الخلاقة المدهشة التى تجلت فـى مـسـرحـيـات شكسـبـيـر المتنوعـة والتى قـدمت من الشـخـصـيـات الكومـيـدية مـا يصـعب على الحصـر والتـحليل الشـامل . يكفى أن نذكـر شـخـصـيـة فـولسـتـاف التى بـلورت روح الإقبـال الكومـيـدى على الحـياة، سـواء على المسـتـوى المادى أو الفكـرى . لكن الشـخـصـيـة انتـهـت بالموت لأن شكسـبـيـر وجـد أنه من الصـعب حصـر أبعاد الحياة الحقيقية فى الكوميديا أو التراجيديا وحدهما، ومن هنا كان اتجاهه إلى التراجيكوميديا بكل جوانبهـا الفكرية والفلسـفية ، وكسره للقاعدة الكلاسيكية التى تنص على الفصل بين الكوميديا والتراجيديا .

وفى العـصـر نفسـه فى أسـبانـيا مـزج لوب دى فـيجـا وكـالديرون فـروسـيـة العصـور الوسطى بالاهـتمامـات الواقعية فى الحياة العملية فى أعمـالهما الكومـيدية

التى تزخر بالمفارقات والمتناقضات . وقدم تيرسو دى مولينا شخصية دون جوان زير النساء الذى يشتعل بالانحلال والشهوة والمثالية فى الوقت نفسه . وإذا كان هناك جانب تراجيدى فى هذه الأعمال الكوميدية، فإنه لم يطغ على طاقة السخرية والتهكم فيها وخاصة فى شخصية الخادم التى كانت تشبه قاسما مشتركا فيها ، وكانت دائمة التذكير بمطالب المعدة والجسد التى تقف على قدم المساواة مع مطالب الخيال والروح . وبذلك جمعت الكوميديا الأسبانية بين المثالية المنطلقة على أجنحة الخيال والمادية الدابة على أرض الواقع .

أما فى فرنسا فقد أدى الالتزام بالمنطق البارد إلى احتفاظ الكوميديا بحدودها التى لا تخرج عنها ، والتى لا يستطيع عنصر آخر أن يقتحمها عنوة. ومع ذلك فإن موليير استطاع فى داخل هذه الحدود أن يوسع من آفاق الكوميديا إلى آماد لم تبلغها من قبل . فقد مارس كتابة جميع أنواع الكوميديا : ابتداء من الفارص الهزلى ومروراً بمسرحيات السخرية الاجتماعية وانتهاء بالكوميديا الفلسفية النقدية. وألقى الأضواء الكوميدية على تقاليد الحب ، وقوانين الزواج، والرياء الدينى ، والتصنيف الطبقى والاجتماعى. وكانت مسرحياته تبدأ بنقطة انطلاق عقلانية من خلال الشخصية الرئيسية التى تعمقها وتوسعها حتى تصل إلى نتائج لم تكن متوقعة من قبل ، لكنها منطقية ومتمشية مع البدايات. ففى مسرحية « مدرسة الزوجات » يدور المضمون حول الشك والغيرة، وفى «البورجوازى النبيل » حول التقسيم الطبقى، وفى « عدو البشر » حول انعزالية المفكر وسط الغوغاء.

وفرض موليير ظله على كل كُتّاب الكوميديا فى أوروبا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وعلى كُتّاب عصر العودة فى إنجلترا مثل إيثريج وويتشرلى وكونجريف وفان بورو . ومنذ ذلك الحين أصبحت الكوميديا الجادة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنقد الاجتماعى والحياة الواقعية. ويبدو أن الكوميديا فى العصر الحديث استفادت كثيراً من شمولية نظرة شكسبير فى مزج الكوميديا بالتراجيديا، ومن ريادة موليير فى كوميديا النقد الاجتماعى التى تتسع لتشمل كل أبعاد المجتمع المعاصر والإنسانى بصفة عامة. يتضح هذا فى مسرحيات

انطون تشـيكوف ، ولويجى بيـرانـديللو، وبرنارد شـو، وأوسكـار وايلد، ويوجين أونيل وغيرهـم .

أمـا عن مسـتقـبل الكوميـديا فـيمكن القـول بأنهـا سـتـسـتـمر طالما اسـتمـرت الطبيعة البشـرية، فهى جزء عضـوى منها ولا يمكن تصـور الإنسان بدون كوميديا وفكاهة ودعـابة، لدرجة أن الكـوميـديا أصبـحت من أهـم المجـالات التى يخوض فـيهـا المفكرون والنقـاد والفـلاسفـة بأبحـاثهم ودراسـاتهم مـثل جورج مـيـرديث، وهنرى برجسـون، وشـارل لالو، وفـولتـيـر وغـيـرهـم. وهـى لـم تقـتـصـر على المسـرح بل اسـتوعـبت فنون الرواية والسـينمـا والإذاعـة ، ويمكنها أيضـاً أن تستـوعب الأشكال الفنيـة التى يمكن أن يأتى بهـا المسـتـقـبل ،لكن مـهـمـا تعـددت أشكال الكومـيـديا وقـوالبـهـا ، فـإن روحهـا سـتظل فى جـوهـرهـا واحـدة، فـهى السـلاح الوحـيد الذى يشـهره الإنسـان فى وجه الفناء المحدق به فى كل زمان ومكان .

* * *

(٢٣)
الكوميديا ديلارتى

الكوميديا ديلارتى نوع من الملهاة الشعبية التى ازدهرت فى إيطاليا فى القرنين السادس عشر والسابع عشر . وكانت تؤديها فرق مدربة خصيصاً من الممثلين الذين يجيدون فن الارتجال والملح والقفشات المستوحاة من جمهور العرض نفسه . ومما سهل عملية الارتجال من وحى اللحظة أن الشخصيات والمواقف كانت نمطية إلى حد كبير ، وتكاد تكون معروفة مسبقاً لدى الجمهور . ولكى يتفادى الفنانون التكرار والملل كان المضمون يتغير طبقاً لنوعية الظروف . ومن الشخصيات النمطية المعروفة فى الكوميديا ديلارتى شخصية أرلكينو ، وكولومبين وبنطلون ، وبييرو، وبالسنيللا، أما المواقف المعدة مسبقاً فهى: موقف الزوجة الشابة التى تخون زوجها العجوز، والخدم والسادة الذين يتبادلون أدوارهم فى الحياة على سبيل نسج المؤامرات والإيقاع بالآخرين. وعلى الرغم من أن الكوميديا ديلارتى اندثرت بالفعل فى منتصف القرن الثامن عشر، فإنها تركت بصماتها واضحة على كُتّاب العصر وخاصة موليير وماريفو فى فرنسا، كما امتد تأثيرها إلى عروض البانتوميم (التمثيل الصامت) ، والمهرجين ، وعرض العرائس (بانش وجودى) فى إنجلترا . لذلك ترسخت تقاليد الكوميديا ديلارتى وامتدت إلى المسرح الفرنسى المعاصر مثلما نجد فى بعض عروض الأداء الصامت عند جان لوى بارو ومارسيل مارسو .

وأحياناً أخرى كان يطلق على الكوميديا ديلارتى اصطلاح كوميديا الفرق الجوالة أو كوميديا الأقنعة ، وكانت بمثابة ترسيخ للقواعد الأولى فى الاحتراف المسرحى ، إذ أنها كانت الحرفة الوحيدة التى يعيش عليها الممثلون . ولكن معظم هذه الفرق كانت تحت رعاية السادة الأرستقراطيين الذين كثيراً ما كانوا يطلبون

عروضاً خاصة بهم تقدم لهم فى قصورهم . ومعظم فنانى الكوميديا ديلارتى بدأوا حياتهم الفنية ممثلين لمسرحيات أريوسطو، وبيبينا، وديللا بورتا وغيرهم من كُتَّاب الكوميديا الكلاسيكية ، لكنهم ابتداء من منتصف القرن السادس عشر بدأوا فىَ تقديم مسرحياتهم الخاصة بهم ، مسرحيات أكثر خفة وهزلا وغير ذلك من الصفات التى ميزت الحبكة. وتميزت المشاهد المسرحية بالتنوع لاعتمادها على الارتجال إلى حد كبير. ولذلك كان من الممكن أن يدخل أى موقف أو مشهد فى سياق الحوار من الروايات أو المسرحيات الأخرى أو من المواقف الواقعية فى الحياة المعاصرة.

وكانت فرق الكوميديا ديلارتى تتكون من حوالى تسعة رجال وأربع نساء، وكلهم مدربون على القيام بأدوارهم بأسلوب شبه روتينى . وينقسم الرجال إلى ثلاثة عجائز، يطلق على اثنين منهما فى معظم الأحوال اسما: دوتورى جرازيانو وبنطلون ، ثم ثلاثة عشاق صغار فى غاية الرومانسية والعاطفية ويسمون بأسماء : فلافيو وأوراتيو وفلامينيو ثم اثنين أو ثلاثة من المهرجين ويطلق عليهم بصفة عامة اسم « زانى » ويحتمل أن يكون اختصاراً لجيوفانى، منهم بالطبع أرلكينو الذى يتفوق عليهم فى الحيوية والذكاء ويقف على النقيض من الآخرين الأغبياء مثل بريجيلا وبدرولينو وبالسنيللا أو (باتش) فى الانجليزية، أما الكابتن المولع بالمبالغة والأكاذيب فقد كان تقليداً لشخصية براجارت التى وردت فى مسرحيات بلاوتوس . أما الشخصيات النسائية الرئيسية فهن : إيزابيللا وفلامينيا وسيليا، صغيرات وجميلات وفى معيتهن خادمات أو وصيفات أشهرهن فرانكشينا التى كانت تتزوج أرلكينو فى نهاية الكوميديا، وذلك مع زواج العشاق الصغار، وهى النهاية التى ظل الجمهور يفضلها بطول القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر.

ولقد انتقلت إلينا مئات المواقف والمشاهد من هذه الأعمال الكوميدية الزاخرة بالحيوية ، لكننا لم نعرف مؤلفيها . والحبكة أو العقدة فيها نسجت على منوال المؤامرات التى نجدها فى مسرحيات بلاوتوس وتيرينس الكوميدية وإن كانت موضوعاتها مستمدة من تنويعات أخرى. وغالباً ما كنا نجد زوجاً أو أكثر

من العشاق الصغار الذين يتفوقون على أبائهم فى الذكاء والتحايل، وذلك طبعاً بمساعدة خدمهم المهرة الأذكياء. وكانت الحيل الخبيثة والحركات البهلوانية مثل القفز فى الهواء أو من النافذة أو من الشرفة ، والمبارزات ومباريات الملاكمة والمصارعة، كل ذلك جعل الحيوية تتدفق فى الأدوار التى لعبتها الشخصيات الشابة وخاصة مجموعة زانى وأرلكينو. وكان التخفى من الحيل الشائعة بالإضافة إلى الأقنعة التى يرتديها بصفة عامة كل من المهرجين والرجال العجائز، وكانت الأقنعة تسمى أحياناً « المسخرة ». ومن الواضح أن هذه الكلمة أستخدمت فى العربية العامية بعد ذلك بنفس المعنى .

أما العشاق الصغار فكانوا يلبسون الأقنعة بهدف التخفى فقط، وكان هذا من الندرة بمكان، وذلك لاستمتاع المتفرجين بمشاهدة الوجوه الجميلة . أما الحلل والملابس فكانت نمطية مثل الأقنعة، فمثلاً كان بنطلون يرتدى بصفة عامة سروالاً من اللونين الأحمر والأسود، وعباءة وقبعة من طراز أغنياء التجار فى البندقية . وكان أرلكينو يرتدى جاكته وسروالا من رقع ذات ألوان بهيجة، وقبعة ذات ذيل أرنب فى مقدمتها ، ويحمل سيفاً خشبيا، فى الوقت الذى كان زانى يظهر فيه مرتديا قميصا أبيض من قمصان الفلاحين، وقبعة ذات قمة عالية وحواف عريضة . أما الكابتن فكان مرصعا بالدروع والأسلحة التى يخشى استخدامها ذلك أنه – فى حقيقة أمره – كان مجرد جبان يعيش على الأكاذيب والمبالغات : أما الطبيب فكان يرتدى العباءة التى يرتديها أساتذة الجامعة ، فى حين كانت ملابس العشاق الصغار تصمم طبقاً لمزاج الجمهور وإمكانات الفرقة المادية وأسلوبها فى الإخراج المسرحى .

وكان الحوار نمطيا، مثله فى ذلك مثل الملابس والأقنعة . وكان المفروض فى العشاق الصغار أن يستخدموا اللغة الرقيقة الشاعرية المطعمة بالأغانى أو القصائد الغنائية التى تدور حول تنويعات الحب والحظ والموت ، فى حين كان العجائز والمهرجون يستخدمون لهجات إقليمية متعددة من اللهجات الشائعة فى إيطاليا ، والزاخرة بالسباب والألفاظ السوقية والجارحة التى غالباً ما كانت تصدم القطاع الراقى والمتدين من جمهور المتفرجين وتؤذى مشاعره . لكن المتفرجين بصفة

عامة كانوا يتقلبون هذه السوقية على أساس أنها جزء عضوى من الأحداث المشكلة للحبكة، بل كانوا ينهالون بالثناء المتحمس على الممثلين الإيطاليين المحترفين الذين اشتهروا فى الفترة بين عامى ١٥٦٠، ١٦٢٥، وخاصة هؤلاء الذين عملوا فى الفرق التى أنشأها دوقات مانتوا وفيرارا.

وكانت هذه الفرق تقدم عروضها أمام بابا روما ، وفى حضرة الإمبراطور، والملكة إليزابيث، والقصر الملكى فى فرنسا. وتكفل رعاة الفرق بالمصاريف الباهظة التى أنفقت على تنقلاتهم وسفرياتهم، وذلك على الرغم من أن مرتبات الفنانين لم تكن منتظمة أو ضخمة، وأحياناً كانت تخصص لهم قاعة فى القصر لإقامة مسرحهم فيها، وأحياناً أخرى كانوا يقيمونه فى مبنى البلدية، وغالباً ما كانوا يقيمونه بأسلوب بدائى خشن فى أمكنة تجمع الأسواق والميادين العامة، وأحياناً يستعينون بطبيب مزيف ليجذب الزبائن إلى الكشك الذى أقامه بجوار المسرح .

ولم تكن هناك مسارح عامة فى إيطاليا قبل عام ١٥٥٠ عند ما أقيم أول مسرح فى مانتوا . وبعد ذلك أقامت المدن الإيطالية الرئيسية مسارحها العامة حيث وجدت الفرق الجوالة مقرها المؤقت ، وحيث أقيمت الفرق التابعة للبلدية فيما بعد . وكان الإخراج المسرحى فى الكوميديا ديلارتى فى منتهى البساطة ، وغالباً ما كانت المناظر والديكورات تقام على نسق الكوميديا الرومانية التى لا تحتوى على أكثر من منزلين أو ثلاثة ، ومن مدخلين إلى خمسة ، وذلك بالإضافة إلى شرفتين . وتظهر القوائم التى وصلت إلينا عن تفاصيل المناظر أنهم استخدموا بعض الأثاث، لكن الأسلحة والأطباق والفناجين والحقائب والآلات الموسيقية كانت تلعب دوراً أكثر حيوية من الأثاث الثابت ، أما المقرعة التى كانت تستخدم فى ضرب الشخصيات ذات الحظ السيىء فتأتى فى مقدمة كل مفردات المنظر المسرحى .

وكانت الفرق الإيطالية التى قدمت معظم مسرحياتها الارتجالية – إلى حد كبير – فى كبرى المدن الأوروبية فى عصر النهضة ذات تأثير عميق على الممثلين وكُتّاب المسرح فى تلك الفترة. ومن المؤكد أن الممثل الإيطالى دروسيانو

مارتينيللى الذى اشتهر بدور أرلكينو فى فرقة جيلوسى، وقدمه فى لندن عام ١٥٧٧، قد ترك بصماته على الكتّاب الشبان الذين سعوا إلى إقامة المسرح الإليزابيثى، لدرجة أنه بعد فترة وجيزة أشاروا – وعلى رأسهم شكسبير وبن جونسون – إلى مجموعة زانى وغيرها من الأقنعة التى اشتهرت بها الكوميديا ديلارتى. كذلك تعلم موليير فى شبابه كثيراً من أسرار هذا الفن من سكاراموش الذى كان يعد أعظم مهرج فى عصره . وفى القرن الثامن عشر قام جولدونى وجوتزى بإحياء هذه الدراما الشعبية المندثرة فى بلدهم إيطاليا وذلك من خلال المسرحيات الكوميدية الجذابة التى كتباها، والتى ما زال بعضها يعرض بنفس النجاح حتى يومنا هذا . وفى القرن التاسع عشر فى إنجلترا سارت عروض « بانش وجودى » ، وبانتوميم عيد الميلاد، والمهرجين الشعبيين على نفس تقاليد الكوميديا ديلارتى وإن تعددت أشكالها. وما زلنا فى عصرنا هذا نرى بصمات هذا الفن فى الباليه والأوبرا والسيرك والعروض الموسيقية ، بل إن هناك أصداء – وإن كانت خافتة – للأقنعة والأنماط التى عرفتها إيطاليا فى عصر النهضة.

وفى مصر قام يوسف إدريس بمحاولة رائدة – وإن افتقرت إلى البرهان العلمى الملموس – كى يثبت أن مصر عرفت مسرح السامر أو الارتجال قبل أوروبا. ففى عام ١٩٦٤ نشر فى مجلة « الكاتب » من يناير إلى مارس دراسة بعنوان « نحو مسرح مصرى » أكد فيها أن التمثيل كالضحك خاصية بشرية لا يمكن إسقاطها عن الإنسان، ولذلك وجده فى مصر فى لقاءات الأصحاب أو الشلة حيث يروى كل حاضر نكتة، أى يأتى عليه الدور ليؤثر فى الحاضرين مثلما تأثر هو بهم . وهذا يعنى التفاعل أو الاحتفال الجماعى . بل إنه فى مصر بالذات، اخترعت المحاورة التى يسمونها «القافية» وهى شكل مسرحى بدائى جدا، وبرغم هذا فرض نفسه على المسرح المصرى المنقول فترة طويلة وكان على الكسار يقطع المسرحية ليدخل قافية مع أحد الحاضرين. كما يركز يوسف إدريس على أن فى الريف المصرى لا يزال السامر مسرحا شعبياً لا يعرف أحد متى بدأ . وفى المدينة كاد ينقرض مسرح مماثل، مسرح الحوارى ، وخيال الظل والأراجوز وكل تلك الأشكال المسرحية الصريحة، ولكن يوسف إدريس لا يعتقد أنها أشكال من

احتكار الشعب المصرى، ولا يمنع هذا أن شعبنا بمواهبه التمثيلية والتأليفية طورها ونبغ فيها.

ولكى يخرج يوسف إدريس نظريته إلى حيز التنفيذ كتب فى العام نفسه مسرحيته الشهيرة « الفرافير » بهدف الإحياء العملى العلمى لمسرح السامر فهو يرى أن الرواية فى السامر أو كما يسمونها « الفصل » ليست رواية واحدة وإنما هى عدة « فصولات » بعضها يعمد إلى الإضحاك وبعضها الآخر يعمد إلى إزجاء الحكم والمواعظ . وهذه الروايات ليس لها نصوص مكتوبة وإنما لها نصوص أو مواضيع متوارثة، وقبل بداية كل فصل يتفق الممثلون فى همسات سريعة على الخطة العامة أو يعدلون فيها . وعلى الرغم من تشابهها الكبير مع الكوميديا ديلارتى ، فإن يوسف إدريس ينفى هذا التشابه التام على أساس أن الأدوار فى الكوميديا ديلارتى توزع توزيعا عادلا بين الممثلين ، أما فى كوميديا السامر فالأدوار غير موزعة إذ أن هناك دورا رئيسياً واحدا هو دور فرفور أو فى روايات وبلاد أخرى زرزور ، إنه المحور الرئيسى الذى تدور حوله الرواية وبمواقفه وآرائه وحركاته يضحك الناس، بحيث يتضح لنا فى النهاية أن الأدوار الأخرى ليست سوى مناسبات « تفرش » لفرفور جمل حواره أو سخريته وليست أدواراً تمثيلية بالمعنى المفهوم .

ومع ذلك يقترب يوسف إدريس كثيرا من الكوميديا ديلارتى عندما يعترف بعدم إيمانه بالدور المرسوم بالبرجل والمسطرة، بل إنه يؤمن بالدور الذى يرسم كل ليلة بمسطرة وبرجل مستمدين من جمهور الحاضرين الجديد ومشاعرهم. إن لشعبنا طريقته الخاصة فى النظر إلى الأشياء ومحاولة الممثل أن يرى المواقف لا بعينيه وحده ولكن بعيون كل الجمهور المحتشد لمشاهدته تغير تغييراً كبيراً من طريقة التمثيل نفسها . لكن يوسف إدريس رفض استخـــدام الأقنعة فى تمثيل « الفرافير » على الرغم من أنها تنهض على الأنماط والشخصيات القناعية . فهو يكره التمثيل بالأقنعة وشعبنا يكرهها تمثيلا أو حقيقة .

أما شخصية فرفور نفسه فنجد فيها لمسات كثيرة من شخصية أرلكينو. فهو خفيف الدم ولسانه لاذع، وحبذا لو استطاع أن يقفز فى الهواء أو يصنع

«السومر سولت » حتى يبدو جسده فى نفس اشتعال عقله وتبدو حركته لاذعة مباشرة هى الأخرى كلسانه. فهو يبهر بشخصيته ووجوده لا أن يفترض الناس مقدماً بطولته. ولا يريد يوسف إدريس أن يقول فرفور ما كتب له من حوار فحسب بل يكون على استعداد لأن يكبح جماح متفرج طويل اللسان ، ذا بديهة حاضرة بحيث يستطيع أن يروض الأنفس الهائجة حتى يدركها السلام .

وعلى الرغم من الجدل الذى أثارته نظرية يوسف إدريس ومسرحيته المستمدة من روح السامر ، فإن أصوات المؤيدين أو المعارضين لم تطغ على محاولة يوسف إدريس الرائدة التى أثبتت قدرة مسرحنا المعاصر على الاستفادة من كل التجارب المسرحية سواء أكانت محلية أو عالمية .

* * *

(٢٤)
المسرح الشعرى

ارتبط فن المسرح منذ بداياته الأولى بالشعر الذى كان خير أداة فنية للتعبير عن المضامين المسرحية المختلفة. وكان أرسطو فى كتابه «فن الشعر» الذى ألفه فى أثينا بين عامى ٣٣٥ - ٣٣٤ ق. م، أول من قنن للعلاقة العضوية بين الشعر والمسرح حين بيّن أن الشعر فن من فنون المحاكاة كالموسيقى والرسم مثلا، ثم قسم الشعر إلى شعر سردى وآخر درامى. إن هوميروس عندما يتحدث بلسان غيره فى قصائده الملحمية فهو يبدع شعراً درامياً، أما إذا روى عن غيره فشعره سردى فقط. وعلى هذا فالشعر الدرامى قد يكون شعراً ملحمياً أو شعراً مسرحياً. ولما كانت الملاحم تتحدث عن العظماء والأبطال، وكذلك تفعل التراجيديا فقد قارنهما أرسطو بالشعر الأيامبى والكوميديا التى تتحدث عن الطبقات الدنيا.

وبعد الإشارة إلى أنواع الشعر يقدم أرسطو لمحة عامة عن تاريخ الشعر مبتدئا بهوميروس، أبى الشعر اليونانى، ثم يشرح بإيجاز تاريخ التراجيديا والكوميديا قبل أن يحدد بالدقة أوجه الاختلاف بين الشعر التراجيدى أو التراجيديا الشعرية و بين الشعر الملحمى أو الملحمة الشعرية. لكنه عندما يتحدث عن الشعر والدراما فإنه يرى فيهما وجهين لعملة واحدة هى المسرح الشعرى بالمفهوم الحديث. فهو يتحدث عن محاكاة الفن للطبيعة، وعن ا لشعر أو الدراما كفن من فنون المحاكاة التى لا يعتبرها مجرد نقل آلى أو يكاد يكون آليا، وإنما هى الهام خلاق به يستطيع الشاعر أن يوجد شيئا جديدا على الرغم من أنه يستخدم لغة البشر وأفعالهم وصراعاتهم.

فالشعر بصفة عامة والشعر المسرحى بصفة خاصة عند أرسطو ما هما إلا تجسيد كل ما هو دائم وعام وحقيقى فى حياة الإنسان وأفكاره. ولهذا كان الشعر

أفضل من التاريخ. وعندما يحاكى الشاعر الطبيعة يحاكى عملياتها الخلاقة، ولا يقلد نتائج هذه العمليات. ولهذا كان الوزن عرضا غير لازم للشعر، بل إن كلمة شاعر يمكن أن تدل على أى فنان فى النظم أو النثر، فى التراجيديا أو الكوميديا.

ويرجح أرسطو أن الشعر نشأ أصلا عن ميول ونزعات راسخة فى الطبيعة البشرية. فقد فطر الإنسان على المحاكاة، وهو أكثر المخلوقات استعداداً لها، وبها يكتسب بعض معارفه الأولية، وهى متعة سواء فى ممارستها أو مشاهدتها. ونشوء الشعر يرجع إلى الميل إلى الإيقاع والإنسجام والتعلم أيضا. وهذه المتعة لا تكتمل إلا بوجود طرفين: الشاعر والمستمع أو الشاعر المسرحى والمشاهد.

وكان أرسطو أول من حاول فصل النظرية الجمالية عن النظرية الأخلاقية لأن هدف الشعر فى نظره يتمثل فى المتعة. وهو بذلك يبتعد كثيراً عن الآراء التى كانت سائدة فى عصره خاصة عند أستاذه أفلاطون الذى طرد الشعراء من جمهوريته وجعل من الشعر خادما للتعليم السياسى والأخلاقى، ولم يسمح فى جمهوريته المثالية إلا بالترانيم الدينية ومدائح الرجال العظام. ولذلك يشير أرسطو إلى يوربيديس مرات عديدة فى كتابه «فن الشعر»، ولكنه لا يلتفت قط إلى اشاعته للقلق والشك والحساسية والتهجم على الطقوس المقدسة والولاء للدولة وغير ذلك من التهم التى حاول أريستوفانيس الصاقها به بدعوى أنه كان يهدف إلى افساد الأخلاق بمسرحياته الشعرية.

كذلك يمدح أرسطو الشاعر المسرحى سوفوكليس مرات كثيرة فى كتابه «فن الشعر»، ولا يشير مرة واحدة إلى سمو مبادئه الأخلاقية. وليس هناك فى كتاب أرسطو، لا فى تعريف الشعر أو التراجيديا ولا فى أى موضوع آخر، إشارة إلى طراز من الشعر يجعل المواطنين بشراً أفضل. فالمسرح ليس بمدرسة. ومع ذلك يهاجم أرسطو الكارثة التى تحل بأوديب فى المأساة المعروفة باسمه لأنها تقهر الفضيلة وتنصر الرذيلة، لكن سبب هجومه الحقيقى عليها يكمن فى أنها لا تثير شفقة ولا خوفا بالمفهوم التراجيدى والإنسانى. لكنه يؤكد على تجنب عرض الانحطاط الأخلاقى على منصة المسرح إلا لضرورة درامية وشعرية. أما إذا لم تكن هناك ثمة ضرورة فلا داعى لمثل هذا العرض. وهو فى هذا يشير إلى

شخصية مينلاوس فى مسرحية «أورستيس» ليوربيديس كمثل للانحطاط الأخلاقى الذى لا مبرر لوجوده.

ولا يشترك الشعر والدراما فى عنصر الإيقاع فحسب، بل هناك عناصر مشتركة عديدة بينهما تجعل منهما منظومة عضوية واحدة، حتى لو تخلى الشعر عن النظم أو الوزن التقليدى. فوظيفة الشعر والدراما لا تصور لنا الحياة كما هى بتوافهها وأحداثها بل فى اخبارنا عما يمكن أن يحدث، أى ليس عما حدث فعلا. فهى تتعامل مع الممكن الذى يتراوح بين الاحتمال والضرورة التى تصدر عن الارتباط العضوى بين الأحداث والشخصيات.

إن عالم الممكن الذى يخلقه الشاعر أكثر مادية ومصداقية من عالم التجارب المعاشة. والوزن ليس الفرق الوحيد بين الشاعر والمؤرخ، بل إن أرسطو بين فى الفصل الأول من كتابه أن الوزن غير لازم للشعر. فالمؤرخ يروى ما حدث فعلا، أما الشاعر فيخلق ما يمكن أن يحدث. ولو نظم تاريخ هيرودوت، لظل تاريخاً، كألفية ابن مالك، فهى ليست بشعر، وإنما نحو منظوم. ولذلك كان الشعر أسمى منزلة من الفلسفة والتاريخ فى الوقت نفسه. فالشعر يروى الكلى، أما التاريخ فيركز على الجزئى. والشعر يعنى بالعلاقات المنطقية بين الأحداث والمواقف، أما التاريخ، فى نظر أرسطو، فلا يفعل ذلك. ولذلك يجد أرسطو فى تطور الأحداث والمواقف والشخصيات فى المسرحيات التراجيدية نظاماً أكثر دقة ومنطقية مما فى تجارب الواقع المادى.

والأخطاء التى تمس الشعر تتمثل فى عجز الشاعر عن التمكن من جوهره الدرامى وأصول صنعته وغير ذلك من الأخطاء التى تخرجه من زمرة الشعراء، أما إذا كانت أخطاء معرفية كالتناقض والسهو وعدم الدقة فى الحساب أو تقويم البلدان، فهذه ليست عيوبا خطيرة. ولذلك فإن اتهام الشعر، قبل عصر أرسطو، بأنه لا يقدم الوقائع وإنما الخرافات، اتهام زائف، لأن تقديم ما يجب أن يكون وما هو محتمل أسمى وأعلى من تقديم الحقائق الواقعية. فالشعر، عند أرسطو، لا يهتم بالوقائع بل يسمو عنها. ولذلك تبدو شخصيات سوفوكليس غير حقيقية

لأنه جسد فى مسرحياته البشر كما يجب أن يكونوا على مستوى أسمى من الواقع. فالشاعر يستطيع أن يصور لنا الأشياء التى لم تحدث ولا يمكن أن تحدث كأنها حدثت بالفعل، أو من الممكن أن تحدث، وذلك من خلال امتلاكه لناصية لغته الشعرية وأدواته الدرامية وتبلور أسلوبه وشخصياته، ودقة حبكته، وانسجام تفاصيله، وحتمية تتابع أحداثه.

والشعر لا يقبل المصادفة أو الحظ أو الضربات الطائشة التى لا معنى لها ولا مبرر، لأن فى ذلك نفيا للفن وللذكاء وللطبيعة كقوة منظمة. والمفاجآت غير المتوقعة فى المسرحيات التراجيدية عيوب فنية أشار إليها أرسطو حتى فى روائع يوربيديس المسرحية، مثل وصول الملك ايجيوس فى مسرحية «ميديا»، ووصول أورستيس فى مسرحية «أندروماخا».

ويعرف أرسطو المسرحية التراجيدية بأنها محاكاة عمل غاية فى الجدية والصرامة، وله مدى زمنى وطول محددين فى لغة شعرية مزخرفة بأساليب تناسب أجزاءها المختلفة. وهى مسرحية ممثلة على المنصة وليست مجرد حكاية إخبارية يتم سردها، وتثير لدى المشاهدين إحساسى الشفقة والخوف من المصير المأسوى والحتمى للبطل الذى يشاركه المشاهدون إنسانيته الضعيفة فيشفقون عليه، ويتصورون أنفسهم فى موقفه فيخافون من مصيره وهى العملية التى أطلق عليها أرسطو مصطلح التطهير الذى ثار حوله جدل طويل استمر قرونا كثيرة، رأى فيه النقاد إشارة إلى تطهير أخلاقى من الأهواء إلى أن جاء جاكوب بيرنيس فى مقال نشره عام ١٨٥٧ أوضح فيه أن لكلمة كاثارسيس (تطهير) معنى طبيا، وأن تطهير الروح هنا مشابه لأثر الدواء على الجسم. فالتراجيديا تثير انفعالى الشفقة والخوف وتهدئهما، وهما انفعالان يوجدان فى وجدان كل البشر، وبينهما علاقة جدلية تنهض على عنصرى التأثير والتأثر ولا يمكن الفصل بينهما. فهناك خوف كامن فى أعماق الشفقة التى تصدر بدورها عن خوف من مصير البطل.

وتتبلور العلاقة بين الشعر والمسرح فى نظرية أرسطو حين يشرح ما يعنى بأنواع الزخرف المختلفة. فأناشيد الجوقة لابد أن يتم تلحين أبياتها الشعرية

حتى تغنى بسرد ذى إيقاعات متميزة، أما الحوار فيكفى فى الشعر وحده، وإن كان الإيقاع فيه يقوم بدور وظيفى فى التعبير عما يجيش بصدور الشخصيات من انفعالات، وعما يعتمل فى عقولها من أفكار وصراعات وتناقضات. فلا يقصد أرسطو بأنواع الزخرف المختلفة أنها مجرد تجميل خارجى للأحداث والمواقف، ويمكن الاستغناء عنه والقاؤه جانبا بمجرد استيعاب المعانى والمشاعر والأفكار التى تنطوى عليها هذه الأحداث والمواقف.

والإيقاعات الشعرية لها وظيفة عضوية فى نظرية التطهير عند أرسطو. فإذا كانت التراجيديا تطلق الشفقة والخوف اللذين يكمنان فى قلب كل إنسان بإثارة شفقة وخوف مسرحيين، وعند زوال الانفعال يتم التطهير، فإن أرسطو قد استمد هذه النظرية مما لاحظه من أثر الموسيقى فى شفاء بعض الاضطرابات النفسية خاصة عند الاستماع للترانيم الدينية فى المعابد التى توجد نوعا من التناغم بين الإنسان والآلهة. فهو يرى أن هناك نوعا خاصا من الموسيقى يهدىء من قلق الإنسان واضطرابه النفسى، وذلك من خلال إيجاد مخرج للحماس الدينى الذى يدفعه دفعا للارتباط بالقوى الخفية والميتافيزيقية. وعندما يعود المستمع أو المشاهد أو المريض إلى حالته العادية والطبيعية فإنه يكون قد مر بكل المراحل التى يمر بها من يتعاطى دواء مطهراً.

ومرت القرون وتوالت العصور ليصول المسرح الشعرى ويجول فى مواجهة المسرح النثرى الذى كان بمثابة أصداء خافتة ظلت تتردد فى حياء وخجل حتى القرن التاسع عشر، قرن الثورات الفكرية المتتابعة، حين أدرك كُتَّاب المسرح أن للنثر أيضا إيقاعاته وقيمه الجمالية. وأيضا مرونته الفائقة فى التعبير عن هذه الثورات الفكرية التى تحتاج إلى طاقة درامية جديدة لمواكبتها، بدليل أن شكسبير نفسه كان يلجأ إلى النثر فى مسرحياته الشعرية عندما يجد له وظيفة درامية قد يعجز الشعر عن القيام بها.

وبرغم طغيان المسرح النثرى على المسرح الشعرى فى القرن العشرين، فإن المسرح الشعرى لا يزال قادرا على اثبات وجوده على مستويات رفيعة لا يمكن الإقلال من شأنها أو تجاهلها. فالدراما الشعرية ليست مسرحية نثرية

عادية تمت ترجمتها إلى الشعر، لسبب بسيط وهو أن ما يمكن كتابته بالنثر لا داعى لكتابته شعراً. ذلك أن الشعر فى الدراما الشعرية ليس أسلوبا للتعبير، وإنما هو جزء أساسى وضرورى فى مضمونها الفكرى وبنائها الفنى على حد السواء. إنه إيقاع الدراما نفسها، إيقاع الأحداث الدرامية التى تكتسب معانيها ودلالاتها منه. وهو ما تؤكده المسرحيات الشعرية التى كتبها لوركا وبول كلوديل وكريستوفر فراى وت. س. إليوت. بل إن المسرح الشعرى أغرى شعراء عرب محدثون بخوض مجاله برغم أن تراثهم الشعرى الذى يمتد لأكثر من ستة عشر قرناً لم يعرف المسرح بطول تاريخه. من هنا كان إقبال الشعراء العرب عامة والمصريين خاصة بقيادة أحمد شوقى على كتابة المسرحية الشعرية. فبرز بعده عزيز أباظة وعلى أحمد باكثير وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور ومحمد إبراهيم أبو سنة وغيرهم ممن استفادوا بخبرات الغرب الذى خبر هذا الفن منذ أن قننه أرسطو.

ولعل قدرة المسرح الشعرى على الاستمرار وتجديد طاقته، ترجع إلى تجاوبه مع واقع الحياة اليومية، واستخراجه الشعر الكامن فى هذا الواقع نفسه، والذى كثيرا ما تطمسه إيقاعات الحياة اللاهثة وصراعاتها التى لا تهدأ، ذلك لأن مضمون المسرحية الشعرية قد يكون هو هذه الحياة اليومية، لكنه يستخلص من هذه الحياة التقليدية ما لا يستطيع المسرح النثرى أن يستخلصه منها. فالمسرح الشعرى يسعى بكل طاقاته الدرامية والشعرية إلى استخلاص الروح أو الجوهر أو المعنى الكلى للحياة من أبسط مظاهرها العابرة التى يمر عليها الناس مر الكرام .

وكان رائد المسرح الشعرى فى القرن العشرين ت. س. إليوت قد حلل العلاقة بين الشعر والمسرح فى مقال نقدى له فى مجموعة مقالاته «مختارات نثرية»، وهو فى حقيقته بيان لحركة المسرح الشعرى المعاصر بصفة عامة، لا يقل فى أهميته وخطورته عن الآراء والتحليلات التى أوردها أرسطو فى كتابه «فن الشعر» منذ حوال ثلاثة وعشرين قرنا.

يقول إليوت إنه تعلم بالتدريج، الكثير من مشكلات المسرحية الشعرية،

والشروط التى ينبغى أن تحققها لتبرز وجودها. فلم تتضح له دوافع رغبته الذاتية للكتابة فى هذا الشكل فحسب، بل الدوافع الأعم للرغبة فى أن يسترد هذا الشكل مكانته العريقة. وهو بإلقائه الأضواء الفاحصة على هذه المشكلات والشروط، يسعى لاكتشاف ما إذا كانت المسرحية الشعرية قادرة على أن تقدم لجمهور المسرح ما تعجز عنه مسرحية النثر، وكيف تتم لها القدرة على العطاء.

ولاشك أن الشعر يصبح لا لزوم له إذا تحول إلى مجرد حلية أو زخرفة مضافة، ولو كان كل ما يعطيه الشعر المسرحى لذوى الذوق الأدبى هو متعة سماع الشعر فى نفس الوقت الذى يشهدون فيه التمثيل، فإن المسرحية الشعرية لابد أن تصاب بانفصام بين مضمونها الفكرى وشكلها الفنى بحيث يمكن أن تسقط جثة هامدة فى الهوة الواقعة بينهما. ولذلك يتحتم على الشعر أن يبرر نفسه دراميا، لا أن يكون شعراً جميلاً موضوعا فى قالب درامى فحسب، بحيث تستغرق المسرحية المتفرجين، أو تثير انتباههم أحداثها، أو تحرك عواطفهم مواقف شخصياتها، ولا يفطنون كلية إلى أن أداة التعبير فيها هى الشعر. أى أن الشعر عدسة مكبرة ونقية تزيد الأشياء قرباً من المشاهدين، وليس حاجزاً يدفعهم دائماً للشعور بالقفز عليه أو تجاوزه حتى يتصلوا اتصالا حميما بالمسرحية المعروضة. فإذا تواجد مثل هذا الشعور لما وجب أن تكتب دراما شعرية لأن النثر يستطيع أن يحقق ذلك كله.

ويقارن إليوت بين النثر والشعر فى المسرح فيوضح أن كليهما ليس إلا وسيلة لغاية، والفرق بينهما – من وجهة نظر ما – ليس كبيرا كما قد تظن، ففى المسرحيات النثرية التى عاشت بعد مؤلفيها، والتى ظلت الأجيال التالية تقرؤها وتقدمها على المسرح، يبدو النثر الذى تتحدث به الشخصيات مختلفا فى أفضل أجزائه عن نثر حياتنا العادية، سواء فى مفرداته أو إعرابه أو إيقاعه. إنه نثر كالشعر كتب مرة بعد مرة. ولذلك لم يجد كبار الكُتّاب المسرحيين من أمثال شكسبير والإليزابثيين الآخرين أية غضاضة فى مزج الشعر بالنثر فى المسرحية الواحدة، فى حين يبدو النثر المسرحى الذى كتبه كونجريف وبرناردشو ذا إيقاع متميز لا تخطئه الأذن، وهو إيقاع من علامات الأسلوب النثرى الفنى، ولا يستطيعه سوى كاتب الحوار الدرامى الواعى بضرورات المسرح.

ولا يريد إليوت أن يضع تفرقة ثلاثية بين الشعر والنثر والحديث اليومي العادى بين الناس الذى يهبط عادة عن مستوى كل من الشعر والنثر. وهو ينظر للأمر من هذه الزاوية ليبين أن النثر على المسرح مصنوع كالشعر، وباستبدال طرفى القضية، يمكن القول بأن الشعر يستطيع أن يكون طبيعيا على المسرح بنفس القدر.

ويرى إليوت أن المتفرج الحساس يستطيع أن يتبين أن النثر الجميل المستعمل فى المسرحية أفضل من نثر المحادثة العادية، إلا أنه لن يراه لغة مختلفة تماما عن اللغة التى يتحدث بها. ولوحدث ذلك لوضع حاجزا بينه وبين الشخصيات المسرحية المتخيلة. أما فى الشعر فإن كثيرا من الناس يواجهون المسرحية الشعرية، وهم واعون بالفرق اللغوى. وقد يأسفون حين يصدهم الشعر، لكنهم قد يتغيرون إذا استطاع الشعر اجتذابهم. ولا يعنى إليوت بهذا أن هناك لونين من المتعة: متعة المسرحية، ومتعة لغة المسرحية، لأن أداة المسرحية سواء أكانت شعراً أم نثراً، وإيقاعها إذا كانت شعراً ينبغى أن يكونا غير ملحوظين.

ويفضل إليوت اجتناب الخلط بين النثر والشعر فى المسرحية الواحدة لأن كل انتقال يجعل المتفرج واعيا بتغيير أداة التعبير، وقد يبرر رغبة المؤلف فى إثارة الانتباه عمدا حين يريد أن ينقل المتفرجين بعنف من أحد جانبى الحقيقة إلى جانبها الآخر. ويعتقد إليوت أن هذا النوع من النقل كان مقبولا بسهولة عند جمهور العصر الإليزابيثى الذى اعتادت أذنه النثر والشعر، واستهواه الزهو الأجوف والفكاهة الهابطة فى المسرحية الواحدة، وبدا له أن الأصوب هو أن تنطق الشخصيات العادية بلغة مألوفة فى حين تنطق الشخصيات العالية الرتبة بالشعر حتى فى لحظات هذرها. ويبدو أن مقاطع النثر فى مسرحيات شكسبير قد صممت لتحدث تأثير التباين بين الشعر والنثر. وإذا سولت للكاتب المسرحى نفسه أن يستخدم مثل هذا التباين فعليه أن يتقنه من خلال توظيفه دراميا.

ويؤكد إليوت على ضرورة خلق شكل شعرى يمكن الكاتب من أن يقول كل ما يجب قوله. فإذا صادفه موقف لا يمكن اجتيازه بالشعر، فالسبب أن الشكل

الشعرى الذى اختاره ليس طيعاً أو مرناً حتى يمكنه التعامل مع كل المواقف على اختلاف أنواعها. وإذا ثبت له أن هناك مشاهد لا يستطيع أن يعبر عنها بالشعر، فعليه إما أن يطور شعره أو أن يتجنب تقديم مثل هذه المشاهد، إذ أن من واجبه أن يعود جمهوره على الشعر إلى الحد الذى يكف عن الوعى به. ويخشى إليوت إذا قدم الكاتب حواراً نثرياً فى مسرحيته الشعرية أن يجذب انتباه المشاهدين من المسرحية ذاتها.

وإذا كان الشعر المسرحى يتسع ويعمق إلى المدى الذى يستطيع فيه أن يقول كل ما يجب أن يقال ، فلن يشعر المشاهد أن هناك شعراً بطول المسرحية ، بل إنه لن يعيه إلا حين يصل الموقف الدرامى إلى درجة من التكثيف ، يصبح الشعر عندها هو المنطق الطبيعى، واللغة الوحيدة الطبيعية التى يمكن التعبير عن الانفعالات من خلالها. وإذا كان من الضرورى لكل قصيدة طويلة ، إذا أرادت أن تتجنب الرتابة أن تكون قادرة على قول الأشياء العادية دون اسفاف ، كما ترتفع إلى أعلى الآفاق دون مبالغة ، فإن هذه الضرورة تبدو أكثر إلحاحا بالنسبة للمسرحية الشعرية، خاصة إذا كانت تتصل بالحياة المعاصرة .

وليس السبب فى كتابة أكثر الأجزاء نثرية فى مسرحية شعرية بالشعر دون النثر هو تجنب انتباه الجمهور إلى أداة التعبير فحسب، بل إن للإيقاع الشعرى أثره على المشاهدين دون أن يعوا به . فالشعر العظيم عندما يصبح مسرحياً أيضاً، يرتفع إلى آفاق ومستويات أكبر من الشعر والمسرح ذاتهما . فهو نوع من البناء أو التصميم الموسيقى الذى يوجه العنصرين اللذين يصبحان عنصراً واحداً، بحيث يتحد فى الوقت نفسه مع الحركة المسرحية . وهذا البناء الموسيقى يثير نبض مشاعر المشاهدين ويتدفق به كلما مضى بهم الوقت دون أن يعوا وجوده . فالشعر ليس مجرد قولبة مسرحية أو زينة مضافة، ولكنه يكثف الدراما ويمنحها قوة دفع تطورها بأسلوب طبيعى.

من هنا كانت أهمية التأثير الذى يمارسه الشعر على المشاهد دون أن يعى به ، وهو تأثير يمارس على الذين يحبون الشعر بين المتفرجين، كما يمارس على الذين لا يحبونه. ويعنى بهم إليوت أولئك الذين لا يستطيعون الجلوس إلى ديوان

شعر والاستمتاع بقراءته . وهؤلاء هم الجمهور الذى يجب أن يحسب له من يكتب المسرحية الشعرية حساباً.

بهذا الأسلوب النقدى الشامل ، سعى إليوت إلى إحياء الدراما الشعرية مؤكدا أن المسرح هو المجال النموذجي للشعر. وهو نفس المفهوم الذى عاد إلى التركيز عليه فى أحد أحاديثه الإذاعية حين قال إنه يؤمن بأن الشعر هو الأداة الطبيعية والكاملة للمسرح لأنه يفضل النثر الذى لا يملك القيمة الموسيقية التى يوظفها الشعر فى إثارة الإحساس .

ولم تكن المهمة التى نهض بها إليوت سهلة . فمنذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، بلغ المسرح النثرى غايته ، واحتل وحده ساحة الحياة المسرحية ، متذرعاً بأنه يعبر – شأنه فى ذلك شأن الرواية الطبيعية والواقعية – عن حياة العاديين من البشر الذين لا يتحدثون فى حياتهم اليومية بالشعر أو ما يشبهه من محكم القول أو محبوك الحديث. وظل الأمر كذلك حتى ابتدأت بعض الفرق المسرحية تعيد عرض مسرحيات شكسبير على حياء شديد فى أوروبا وأمريكا. أى أن شكسبير قد استطاع بعد موته بما يقرب من ثلاثة قرون أن يغرى الكثيرين بإعادة نبض الحياة إلى المسرحية الشعرية، ودفعها للوقوف على خشبة المسرح كشكل درامى وافر الصلاحية . ثم التقط إليوت هذا الخيط ليحوله فى القرن العشرين إلى حركة احياء للمسرح الشعرى سواء بدراساته النقدية الرائدة أو بمسرحياته الشعرية التى جددت تقاليد هذا الفن العريق.

وفى مصر الرائدة فى مجالات اكتشاف الجديد فى الحضارة المعاصرة، استطاع أحمد شوقى أن يرسى تقاليد المسرح الشعرى برغم خلو تراث الشعر العربى العريق منها على مدى ما يزيد على ستة عشر قرناً. فقد كانت النشأة الأولى للمسرح الشعرى عند شوقى فى فرنسا حيث تأثر بكورنى وراسين كما تأثر بشكسبير ، فى أواخر القرن الماضى وأوائل الحالى. وسار على النهج الكلاسيكى فى اختيار مضامينه من تراثنا التاريخى والحضارى. ثم جاء عزيز أباظة ليسير على نهجه من حيث النسج وأصالة الصياغة العربية ، لكنه اختلف عنه، إلى حد ما ، فى المضمون . فقد توسع فى توظيف التراث بحثاً عن أسباب

الانكسارة القومية وتداعياتها المأسوية، كما أن عزيز أباظة عندما يبلور الصراع الدرامى يحشد له خبرات لا تنفذ من واقع التجربة المعاشة والمعاصرة ومن حقائقها ذات الدلالات والاسقاطات التى لا تغيب عن ذهن جمهوره، وذلك من خلال التوازى بين المواقف التاريخية والأحداث المعاصرة. أما فى مجال المعالجة الشعرية والدرامية فقد اعتمد كل من أحمد شوقى وعزيز أباظة فى إدارة الحوار على نمط الشعر العمودى، واستلهما من التراث بعض المسرحيات ، ومن الحياة الاجتماعية البعض الآخر .

أما عبد الرحمن الشرقاوى فإنه يختلف عن سابقيه فى منظوره سواء إلى الأحداث التاريخية أو المواقف المعاصرة. فقد تأثر، إلى حد كبير ، باتجاهات الواقعية الاشتراكية ، ولذلك كان يلجأ إلى موضوع يحمل قضية وطنية، أو إنسانية عصرية، ليصبه فى قالب مسرحى شعرى يتوسل بأسلوب المواجهة المباشرة مع الجمهور حتى لا يقف الغموض أو الرمز حاجزاً بينه وبين المشاهدين. وقد برع الشرقاوى فى نقل تعليقات الفلاحين وسخرياتهم إلى المسرح بأسلوب لا يخلو منْ واقعية، ووظف اللغة المناسبة التى لا تجنح إلى التجميل اللفظى كثيراً، وإنما تستمد جمالها من صدقها وبساطتها وسلاستها.

أما صلاح عبد الصبور فقد تأثر فى مسرحه الشعرى باتجاه ت.س إليوت الذى كان معجباً به ، كما تأثر أيضاً بتقاليد التراجيديا الكلاسيكية، وبأفكار الواقعية الاشتراكية، ثم طور كل هذه المؤثرات ليخرج منها إلى رمزية قادرة على توصيل خبرة واقعية معاصرة من خلال نظام متسق من الرموز سواء على المستوى الشعرى أو الدرامى. وقد اعتمد على تفعيلة المتدارك وهى النغم المحبب إلى نفسه لانسيابها فى التعبير عن كل ما يرمى إليه دون تعثر أو افتعال . وهو لا يجنح إلى الوعظ المباشر بل يتخذ من الصور الشعرية والرموز الموحية قواعد لينطلق منها بأفكاره إلى مجال الإنسانية الشاملة ، متجاوزة تخوم المحلية وحدود القومية ، فهو يجسد نوازع الإنسان وصراعه مع الحياة حين يواجه قدره محاولاً صنع مصيره بقدر طاقته.

ولعل قدرة المسـرح الشعرى على الإحياء ومواجهة سطوة المسـرح النثرى، وعلى الانتشار فى بقاع ومناطق لم تخبر تقاليده من قبل، دليل عـلى أن عراقته لم تصـدر عن فـراغ، وأن جذوره الضـاربة فى القـدم لا تزال قـادرة على إمـداد أغصـانه وفـروعه بعـصارة الحـياة المتجـددة . والدليل على ذلك أنه اسـتطاع مـواصلة الحـياة والنمو من عصر أرسـطو إلى عصـر إليوت عبر ما يزيد على ثـلاثة وعشـرين قرناً من الـزمان .

* * *

(٢٥)
المقـــالة

على الرغم من أن المقالة من الفنون الأدبية الواسعة الانتشار فى العالم كله لدرجة أنه لا تخلو منها صحيفة أو مجلة ، بل هناك كتب عبارة عن مجموعات من المقالات ، فإنه لا توجد دراسة نظرية أو تطبيقية كاملة تبلور خصائص هذا الصنف الأدبى الشائع والسائد. ويبدو أن الجميع انهمكوا فى ممارسة كتابتها عمليا دون الاهتمام بالتنظير لها ما دامت تؤدى وظائفها المتعددة فى توصيل الأفكار والمبادئ والاتجاهات والمعلومات إلى جمهور القراء فى يسر وسهولة ومباشرة قد لا تتاح للفنون الأدبية الأخرى. ومع ذلك يمكننا القول بصفة عامة بأنها شكل أدبى يستخدم النثر عادة فى توصيل الفكر من خلال طول معتدل يدور حول موضوع محدد. ويكون الموضوع عادة إخبارياً أو تعليمياً أو تحليلياً ، أي أنه يجمع بين الرأى والخبر. فلا توجد المقالة التى تحكى خبراً فقط أو التى تقتصر على رأى الكاتب . ذلك أن صياغة الكاتب للخبر فى حد ذاتها تعد رأيا. ومن هنا كانت القضية المثارة فى مصر والعالم العربى حول صحافة الخبر وصحافة الرأى قضية مفتعلة أساسا، إذ كيف يبدى الكاتب رأيا فى خبر أو حدث لا يعلم عنه شيئا، فالرأى لا يصدر عن فراغ، بل من احتكاك الفكر بالأحداث، والأخبار ، والوقائع .

وكان المفكر الإنجليزى فرانسيس بيكون (١٥٦١-١٦٢٦) أول من بلور المقالة كشكل أدبى له خصائصه المتميزة، وإن كان أسلوبه فى مقالاته الأولى قد تأثر إلى حد كبير بالأديب الفرنسى مونتانى. لكنه مع الممارسة العملية استطاع أن يمنح المقالة وحدة فكرية تجلت فى الترابط المنطقى بين الأفكار ، والتركيز على

الموضــوع الأسـاسـى، وتحـديد الزاوية التـى ينظر منهـا إلى هذا الموضــوع، ووضع الأسلوب فى خدمة الفكرة حتى تبدو واضحة ومحددة فى ذهن القارئ. وبذلك وضع بيكون التقاليد الرائدة المبكرة لكُتّاب المقالة. لكنه لم يبدأ من فراغ، فكُتّاب العالم القديم مارسوا كتابة أشكال أدبية مشابهة لكنهم لم يطلقوا عليها اصطلاح «مقالة» . فمن الممكن أن يحتوى المفهوم العام للمقالة أشكال الحوار التى برع فيها أفلاطون ، والآراء التى عبرت عنها شخصيات ثيوفراستوس ، ورسائل بلينى وسينكا، وكتابات بلوتارك الأخلاقية ، ومجادلات شيشيرون ، وتأملات ماركوس أوريليوس ، وأبحاث أرسطو الفلسفية وغير ذلك من الكتابات التى تدور حول موضوع محدد وذات طول معتدل.

وكان الكاتب الفرنسى ميشيل دى مونتانى أول من استخدم اصطلاح «مقالة»، عند ما نشر فى عام ١٥٨٠ تعليقاته الزاخرة بالاعترافات والتأملات فى كتاب بعنوان "Essais" . والكلمة الفرنسية تعنى محاولة للإحاطة بفكرة ما . وقد تميزت مقالات مونتانى بما يشبه محاورة القارئ، والاقتراب من وجدانه بحيث تتلاشى الحواجز بينه وبين الكاتب الذى يبثه أسرار نفسه . وقد تركت هذه النغمة وهذا الأسلوب بصماتهما فيما بعد على فن المقالة الشخصية أو الذاتية التى تهدف إلى الألفة الفكرية والانفعالية بين القارئ والكاتب. ومن الموضوعات التى ناقشها مونتانى فى مقالاته ما يدور حول الكيفية التى تتعاظم بها رغباتنا كلما اعترضتها العقبات ، وذلك على طريقة كل ممنوع مرغوب ، كذلك عالج موضوع العواطف التى يكنها الآباء تجاه أبنائهم ، وموضــوع الفراغ أو البطالة ، والغرور والضمير وغير ذلك من الموضوعات التى تمس الكيان الداخلى للقارئ.

وعندما نشر بيكون مقالاته فى عام ١٥٩٧ ، اكتشف القراء مقالات خالية من عذوبة مونتانى ورقته ، لكنها زاخرة بالحكم والفلسفات والأمثال والآراء التى تصل إلى حد البدهيات ، من خلال أسلوب مركز محكم يصيب كبد الحقيقة من أول جملة يقرؤها الإنسان . ومع ذلك يتشابه بيكون مع مونتانى فى استشهاده بالمقتطفات الفلسفية ، والنماذج التاريخية، والمحسنات البديعية واللفظية.. لكن مونتانى يظل أكثر عذوبة ورشاقة .

ثم ظهرت المقالة الدورية التى عرفتها الصحافة وأصبحت من سماتها الأساسية، وذلك عندما بدأ الروائى الإنجليزى دانيال ديفو ممارستها فى عام ١٧٠٤، ثم طورها ريتشارد ستيل فى مجلة « ذا تاتلر » التى صدرت بين عامى ١٧٠٩ و ١٧١١، بعدها اشترك ستيل مع جوزيف أديسون فى إصدار مجلة « ذا سبكتاتور» بين عامى ١٧١١، ١٧١٤، والتى اشتهرت بمقالاتها التى أصبحت مدرسة فى حد ذاتها تعلم فيها كثير من كتاب المقالات بطول أوروبا وعرضها. وقد قسم أديسون مواد المجلة إلى مقالات جادة وكتابات صحفية للمناسبات. واشتملت هذه الكتابات على شطحات فكاهية ، وملحات تهكمية، وسخرية خفيفة، وآداب اللياقة، وأناقة المظهر والسلوك التى تكمن فى البساطة وغير ذلك من الخصائص التى أصبحت تميز المقالة الشخصية أو المرحة التى تداعب القارئ دون أن تهاجمه. فى مثل هذه المقالات يشعر المتفرج بتلقائية الكاتب، بل يشعر وكأنه يتنصت عليه خلسة دون أن يشعر بوجوده . وهذه الخاصية تخلق ألفة بينه وبين الكاتب ، وبرغم أن المقالة قد تبدو مرتجلة فى هذه الحالة، فإنها فى حقيقة أمرها منسقة ومرتبة بناء على منطق محكم . ذلك أن المقالة الشخصية أو الذاتية تتضمن خبرة الكاتب فى الحياة كما تتضمن المعلومات المفيدة، وتكشف عن القدرة على الحكم السديد ، والذوق المرهف، والأصالة الفكرية . وقد اكتسبت هذه المقالة فى القرنين التاسع عشر والعشرين شعبية ساحقة وانتشارا واسعا فى كل من إنجلترا وأمريكا. وكان من أعلامها لام ، وثاكرى ، وهولز، وايمرسون ، وماكس بيربوم، وتشيسترتون ، وكريستوفر مورلى وغيرهم .

أما المقالة الجادة التى تدور حول الفكر العميق والقضايا التى تهم قطاعات عريضة من الجماهير فقد رسخت فى إنجلترا فى العصر الفيكتورى ، وفى فرنسا وألمانيا فى القرن التاسع عشر ، وخاصة المقالة ذات الطبيعة النقدية أو التاريخية. ففى إنجلترا مثلا كتب كارلايل « الأبطال وعبادة البطولة » ، كذلك كتب ماكولى مقالات فى التاريخ، وولتر بيتر فى النقد. هذا بالإضافة إلى مقالات ماثيو أرنولد النقدية، وكتابات توماس هكسلى التعليمية، ومقالات ليزلى ستيفن الأدبية، ودراسات وولتر بيجهوت الاقتصادية ، وكتابات جون راسكين فى الفن والجماليات .

وفى هذا القرن أيضاً انتشرت الدوريات والمجلات الحديثة سواء فى أوروبا أو الولايات المتحدة، وأصبحت تعتمد أساساً فى موادها على مختلف أنواع المقالات التى اشتهر كتابها وأعلامها وأصبحوا يقفون على قدم المساواة مع الروائيين والشعراء وكُتّاب المسرح. وفى فرنسا بصفة خاصة تطورت المقالة العلمية الجادة وبلغت قمتها فى مجال النقد الأدبى.

ومنذ مطلع القرن العشرين مارس كل الكُتّاب والصحفيين كتابة المقالة بأنواعها المختلفة: الجادة والهزلية ، العلمية والأدبية، التاريخية والنقدية، السياسية والاقتصادية ،الاجتماعية والسيكولوجية،الذاتية والموضوعية،الدينية والأخلاقية... إلخ. ففى أسبانيا مثلاً اشتهر أونامونو بأسلوبه الزاخر بالمفارقات، وبالغوص فى أعماق ذاته فى محاولة لفهم الذات الإنسانية بصفة عامة، كذلك لمع اسم أورتيجا جاسيت بفكره الثاقب وأسلوبه الدقيق المتزن. والآن مع تدفق فيضان المقالات الجادة التى تتناول كل شئون الحياة بالتحليل ، والاختبار ، والتنبؤ، فقد توارت المقالة الشخصية أو الذاتية فى الظل، لأن اهتمام القراء فى العالم كله أصبح منصباً على القضايا الاقتصادية والاجتماعية والسياسية العامة التى تؤثر بدورها على حياتهم الخاصة ومستقبل أبنائهم . ولم يعد لديهم الوقت فى هذا العصر الصاخب اللاهث لكى يشاركوا كاتب المقالة تأملاته المتأنية التى تثيرها انفعالاته الذاتية. ولا يستثنى من ذلك سوى قلة من كبار مشاهير الكُتّاب الذين لا تنفصل حياتهم الشخصية عن قضايا عصرهم ..

ومع الإسراف فى كتابة المقالات ، طفت على سطح الحياة الثقافية والفكرية ظاهرة خطيرة تمثلت فى انصراف القراء عن الاطلاع على الكتب العلمية والأعمال الفنية التى يتناولها كُتّاب المقالات بالتعليق أو العرض أو التخليص أو النقد، وذلك اكتفاء بما وصل إلى علمهم عن هذه الأعمال من خلال المقالة. وبذلك تصبح ثقافتهم إما مبتورة أو شائهة أو سطحية أو منحازة لرأى معين دون مبرر موضوعى لهذا الانحياز. فمن المحتمل جداً أن يسىء كاتب المقالة فهم عمل فنى معين، أو أن يهاجمه لغرض فى نفسه، ومن هنا يجد القارئ نفسه منقاداً بلا وعى وراء هذا الهجوم المغرض أو سوء الفهم ما دام قد اكتفى بالمقالة دون الاطلاع على

العمل الفنى الذى رآه من وجهة نظر كاتب المقالة فقط. وربما كان القارئ معذوراً فى هذا لأن ضيق الوقت الناتج عن ضغوط الحياة اليومية لا يسمح له بمثل هذا الاطلاع المتأنى. ومن هنا كانت ضرورة التزام كتاب المقالات بالموضوعية العلمية التحليلية المحايدة بقدر الإمكان حتى لا تختلط المعايير وتختل المقاييس ويختلط الحابل بالنابل فى حياتنا الثقافية .

وفى العالم العربى أصيب بعض كتاب المقالة ببعض الأمراض الفكرية، أخطرها مرض الانطباعية ومرض الانتهازية. أما مرض الانطباعية فينتشر بين كتّاب المقالات الأدبية والفنية والنقدية الذين لا يهتمون بتثقيف أنفسهم بخلفية فكرية عريضة وعميقة، وإنما يرون أن مجرد الانطباعات الشخصية التى تثيرها الأعمال الفنية فى نفوسهم كفيلة بتقويمها نقدياً وتحليلها جمالياً. وبذلك تتحول المقالة النقدية إلى استعراض ما يحبه الكاتب وما يكرهه ، أما العمل الفنى - المطروح للبحث والتحليل - فيتوارى فى الخلف. أى أن القارئ يعرف عن شخصية الكاتب وميوله الذاتية من المقالة أكثر مما يجب أن يعرفه عن العمل ذاته . وما دام الكاتب قد اعتمد أساساً على شطحاته الانطباعية فلاشك أنه سيميل حيث يميل هواه ومصلحته الشخصية بصرف النظر عن أية قيم موضوعية. فإذا كان على علاقة وطيدة بالفنان فلابد أن يبدو هذا فى مدحه لعمله الفنى، والعكس صحيح وهكذا.

أما مرض الانتهازية فقد تفشى بين كتّاب المقالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية . فهم لا يكتبون ما يؤمنون به وإنما يسجلون ما يناسب الموجة السائدة طمعاً فى امتطائها ذات يوم . فهم يتحسسون أولاً الاتجاه الذى سيسلكه التيار، وعندما تتبلور ملامح التيار يضعون أقلامهم فى خدمته . أما فى حالة عدم تبلوره فإنهم يمسكون العصا من نصفها تحسباً لكل احتمالات المستقبل، ذلك أن اللعب على كل الحبال خير من اللعب على حبل غير مضمون قد ينقطع فى أية لحظة. وخطورة هؤلاء الكتّاب تتمثل فى تزييف الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، إذ أن ما يكتبونه لا يدخل فى نطاق الفكر الأصيل العميق، وإنما من باب الدعاية السطحية الجوفاء . فالأكل على كل الموائد ليست له علاقة بالفكر

والثقافة . ولا يعلم هؤلاء الكُتّاب أنهم يخدعون أنفسهم فقط، ذلك أن عالم اليوم أصبح صغيرا جدا، ولم تعد هناك أسرار تخفى على الإنسان العادى ، وأية محاولة للخداع والتضليل مآلها الفشل الذريع فحياة عالمنا المعاصر كتاب مفتوح للجميع ، وتقوم أجهزة الإعلام فى العالم كله بتحرير صفحاته على مسمع ومرأى من الكل، ولذلك فكاتب المقالة الأصيل الجاد هو الذى يحترم نفسه وفكره، ومن ثم فهو يحترم قراءه من خلال الخبر الصادق، والتحليل الموضوعى ، والتفسير العميق الذى يغوص خلف ظاهر الأحداث لكى يستخرج المنطق العام الذى يسير حياتنا المعاصرة .

* * *

(٢٦)
الملحمة

من المعروف أن أقدم الفنون التى عرفها الأدب العالمى فن الملحمة الشعرية . وتعد أعمال الشاعر الإغريقى هوميروس من أولى القصائد الملحمية التى عرفها التاريخ فى مجال هذا النوع الأدبى . فقد كتب هوميروس الإلياذة والأوديسا اللتين أصبحتا بعد ذلك النموذج الأصيل لفن الملحمة. وكلمة ملحمة باليونانية Epos كانت تعنى فى أول الأمر كلمة « لفظ » ثم تحولت على يدى هوميروس إلى قصيدة تسرد تاريخ حياة بطل من الأبطال القوميين.

من هنا نستطيع القول أن الملحمة الشعرية تفرعت عن الشعر السردى الذى كان الإغريق القدامى يقصونه على بعضهم البعض فى مجالسهم الخاصة، ويدور حول الأعمال الخارقة التى يأتى بها أبطال الأساطير وخاصة فى صراعاتهم ضد جحافل الجبابرة التى تجسد قوى القدر.

وبرغم مرور آلاف السنين على تأليف الإلياذة والأوديسا ، فإنهما لا تزالان الإطار الذى يكتب فى داخله الشعر الملحمى الذى عرفه الأدب الإنسانى على مر تاريخه الطويل . وقد جاء بعد هوميروس الشاعر اللاتينى أو الرومانى فيرجيل الذى كتب ملحمة « الانيادة » وكانت تقليداً صريحا وحرفيا لإلياذة هوميروس حتى أنه نقل فصولا بأكملها بعد أن أعاد صياغتها باللاتينية. ومن أشهر هذه الفصول ذلك الذى يدور حول حرب طروادة واختطاف هيلين .

ومع ذلك فإن لفيرجيل فضلاً على هوميروس لأن الناس فى العصور الوسطى تعرفوا على هوميروس من خلال تقليد فيرجيل له، لأن لغة الأدب فى

ذلك الوقت كانت اللاتينية ، أما اليونانية فاقتصرت على اليونان والطبقات الأرستقراطية فى أوروبا .

لكن شعراء أوروبا . فى العصور الوسطى لم يسيروا على نهج فيرجيل فى تقليد هوميروس ، بل شقوا طريقهم بعيداً عن القوالب الكلاسيكية، وذلك بما يتفق مع روح الأساطير والحواديت الشعبية التى كانت سائدة فى مختلف بلاد أوروبا ، فى إنجلترا نجد ملحمة البيوولف، وفى فرنسا أغنية رولاند، وفى ألمانيا ملحمة النيبلونجن، ومؤلفو هذه الملاحم مجهولون شأنهم فى ذلك شأن كُتّاب السيرة الشعبية .

لكن فى المرحلة المتأخرة من العصور الوسطى وبدايات عصر الإحياء نجد أن الملاحم قد ارتبطت بأسماء مؤلفيها من أمثال كاميوتز الذى كتب ملحمة «لوسايدس» وتاسو الذى كتب « ملحمة القدس» وميلتون الذى كتب « الفردوس المفقود » . وتعد كل هذه الملاحم تجديداً للنمط الذى أرسى هوميروس تقاليده بحيث استمد المؤلفون روح الملحمة منه بصرف النظر عن القالب الجامد.

وإذا حاولنا تتبع مفهوم الملحمة وخصائصها تاريخيا، وكيف أصبحت شكلاً متعارفاً عليه من أشكال الشعر خاصة والأدب عامة، لوجدنا أنه بذلت محاولات متعددة لتحديد مفهوم الملحمة الشعرية، لكنها - على اختلافها وتعددها - تتفق على أن الملحمة قصيدة طويلة زاخرة بالشخصيات البطولية والأحداث الهائلة والأعمال الخارقة التى يستمتع بها الناس لأنهم يجدون فيها تعويضاً خيالياً عن عجزهم البشرى ، ذلك أن أول تأثير سيكولوجى للملحمة هو الانتقال بالمستمع أو القارئ من تفاهات الحياة اليومية إلى مستويات الأبطال الصناديد التى تبلغ حدود اللانهائية .

ويهتم الشعر الملحمى بسرد كل ما يعرفه عن أبطاله حتى الأشياء التافهة التى قد لا تثير أى اهتمام بالمرة مثل ارتداء الخوذة أو الصندل فإن الشاعر يصفها بالتفصيل اعتقاداً منه أن كل شىء يمت بصلة إلى بطله لا يمكن أن يكون تافهاً . وفى الوقت نفسه فإن التفاصيل الدقيقة تجعل البطل قريباً من قلوب المستمعين أو القراء لأنهم يعرفون عنه كل كبيرة وصغيرة. والشاعر لا يركز الضوء على

بطله فقط بحيث يبدو منعزلاً عن الشخصيات الأخرى، بل نجد أن رفاقه فى السلاح يمتازون بنفس العظمة والكبرياء، ويصفهم الشاعر بنفس الدقة والحرص. ولعل الفارق الوحيد بينهم وبين البطل أن دورهم فى الملحمة أقصر لكنه لا يقل قيمة فى نوعيته عن دور البطل، بل إن نفس المنهج ينطبق على أعداء البطل الذين يضاهونه فى العناد والصلابة بل والنبل. فالعدو فى الملحمة ليس الشرير أو المجرم الذى يجب أن يقضى عليه فى نهاية الملحمة، إنه بطل آخر شاءت الأقدار أن يصارع بطل الملحمة ، والغلبة ليست للخير أو للشرير بل للذى تسانده الأقدار وتمنحه القدرة على الانتصار .

أما عن الظروف التى تقع خلالها أحداث الملحمة فإنها ترتبط بفترة حاسمة من فترات التاريخ أو نقطة تحول يتوقف عليها مصير شعب بأكمله. وبداية الملحمة تدل على الحدث الجلل الذى سيقع، فنجد بعض الملاحم تبدأ بهذه العبارة: « فى تلك الأيام البعيدة كانت هناك عمالقة تريد أن تفرض إرادتها على الوطن وأن تتلاعب بمصيره ».

وقد ازدهرت الملاحم مع الاكتشافات الجغرافية التى تمت فى أواخر القرن الخامس عشر ، حين كتب الشاعر البرتغالى كاميوتز ملحمته « لوسايدس» تمجيداً للفتوحات والاكتشافات والأهوال التى واجهها هؤلاء المستكشفون، وكان من أثر كاميوتز أن ابتعدت الملحمة عن الأسطورة وارتبطت بالتاريخ القريب، وبذلك أصبحت أكثر واقعية برغم الهالة الأسطورية التى ما زالت تحيط بأبطال التاريخ.

لكن تاسو معاصر كاميوتز قد توغل أكثر فى التاريخ إلى فترة الحروب الصليبية حين كتب « ملحمة القدس » . ومن الطبيعى أن نتوقع منه أن تكون نظرته إلى الأمور نظرة أوروبية منحازة تمام الانحياز إلى الغزاة دون محاولة ذكية لإدراك الهدف الحقيقى من الغزو. لذلك فإن الملحمة تبدو كأنها مجرد دعاية صاخبة وساذجة للحروب الصليبية ، لأن الشاعر لم يشأ أن يستخدم البصيرة الثاقبة التى تساعده فى رؤية الأمور على حقيقتها الإنسانية العارية.

أما الشاعر المجهول الذى كتب ملحمة « أغنية رولاند » فيتخذ من فترة حكم شارلمان لفرنسا مهاداً تاريخياً لملحمته ، ويصور شارلمان على أنه البطل الملحمى لفرنسا.

أما بالنسبة لألمانيا فقد ظلت الملحمة مرتبطة بالأسطورة ، وهذا شيء طبيعي لأن شعراء الملاحم كانوا يعتبرون الأسطورة تنويعاً خيالياً على الأحداث الفعلية للتاريخ البعيد أو القريب . لكن شعراء الملاحم كانوا يميلون أكثر إلى التاريخ البعيد لأنه يمنحهم حرية أكثر فى إعمال الخيال الملتهب بعيداً عن قيود الأحداث والالتزام بتفاصيلها.

وعلى سبيل المثال فإنه فى ملحمة « أغنية رولاند » نجد الشاعر يركز على معركة جانبية بين حراس المؤخرة ويحولها إلى الخط الرئيسى لملحمته، وبذلك يهرب من الأحداث التاريخية المعروفة ويتحرر من قيودها مما يمنح خياله قدرة أكثر على الانطلاق وعدم سرد أحداث معروفة مسبقاً لدى القراء أو المستمعين .

ومن الواضح أن فن الملحمة من الفنون الأدبية التى تلعب فيها قوى ما وراء الطبيعة دوراً خطيراً وحيوياً فيما يتعلق بمصائر الأبطال. فنقابل شخصيات ومخلوقات غريبة لا تمت إلى عالمنا بصلة، ومع ذلك فهى تحارب البشر أو تقف فى صفهم . ويقول النقاد إن الشاعر يجسد قوى الخير والشر ورغبات الآلهة ونزوات الشياطين فى مثل هذه المخلوقات حتى يستطيع الناس أن يلمسوها عن قرب . فالأشياء المجردة لا تلتصق بالذاكرة ولا تثير الاهتمام مثلما تفعل المخلوقات المتجسدة المتحركة. وقد اتبع هذاالمنهج كل من هوميروس وفيرجيل للتعبير عن العلاقة الخصبة بين الوجود الفيزيقى للبشر والعالم الميتافيزيقى الذى لا نستطيع إدراكه بحواسنا البشرية المحدودة ، وتفكيرنا القاصر عن كل ما هو غير ملموس.

لكن المخلوقات الميتافيزيقية لا تلعب نفس الدور فى ملاحم العصور الوسطى التى طغت عليها الصبغة الدينية، وبذلك استبدلت بالآلهة والشياطين، والملائكة والقديسين كما فعل كاميوتز البرتغالى فى ملحمته عن الاستكشافات البرتغالية فى القرن الخامس عشر ، وترتب على ذلك هجوم ضد أية محاولات لإدخال قوى الخير ومخلوقات الشر فى الملحمة. لكن الهجوم لم يستمر لأن المدى الذى تعالجه الملحمة أبعد كثيرا من حدود حياتنا المادية، لذلك عادت قوى ما وراء الطبيعة لتؤثر فى مصائر الشخصيات، وبالتالى تؤثر فى الشكل الفنى للملحمة . حتى الشخصيات نفسها كانت تتحول فى بعض الأحيان إلى كائنات أسطورية تأتى بالخوارق مثلما فعل بيوولف عندما ذبح الوحش، وفى ملحمة

ميلتون « الفردوس المفقود » – عندما تصل إلى قمتها الشعرية الملحمية– تتحول كل الشخصيات إلى كائنات ميتافيزيقية باستثناء آدم وحواء . ولعل ميلتون يريد أن يقول إن الإنسان محاط بالقوى الميتافيزيقية من كل جانب، وهى تؤثر فى حياته فى كل مكان وزمان حتى لو لم يدركها الإدراك الكافى للتعرف عليها .

وهناك من النقاد والدارسين من يعارض الفكرة التى تقول إن الشاعر الملحمى يملك مطلق الحرية فى تشكيل أحداثه وشخصياته ، فقدرته على أية حال محدودة لأن جمهوره يعرف القصة مسبقاً وربما رفض التغييرات التى أجراها على اعتبار أنها تحريف أو هذيان. وهذا يرجع إلى أن الملحمة تفرعت من الرواية السردية أو الحدوتة التقليدية. ولقد تم اختيار الشخصيات لأعمالها البطولية والتاريخية الفعلية وليس لمجرد الهالة الأسطورية التى يريد الشاعر أن يضفيها عليها. وتكاد تكون الملحمة تمجيداً لما وقع بالفعل وليست تخيلا لما يمكن أن يقع، ومن ثم فإن إضافة الشاعر لا تزيد على حدود التأكيد والتوضيح وإيراد التفاصيل الدقيقة التى تضفى على الشخصيات الحياة الحقيقية . لذلك لا يجهد الشاعر نفسه كثيراً فى صنع قصة بقدر ما يقيم بناء ملحمياً على قصة وقعت أحداثها بالفعل.

والشكل الملحمى شكل تقليدى بمعنى أنه غالباً ما يطلق التقاليد المرعية فى إنشاء الملحمة لأنه يخاف أن يذهب به التجديد والابتكار إلى حدود قد تنتفى معها خصائص الملحمة أصلا. ويرجع هذا إلى هوميروس الذى وظف الخيال فى خدمة التاريخ ، حتى فى الأحداث التى تتقمص ثوب الأسطورة كان الأساس الواقعى هو حجر الزاوية كما فعل هوميروس فى الجزء الذى يدور حول غضب أخيل.

وأحياناً يطلق اصطلاح « الملحمة » على أشعار تختلف تمام الاختلاف عن التقاليد التى سبق التحدث عنها . فعلى سبيل المثال نجد « الكوميديا الإلهية » التى كتبها الشعر الإيطالى دانتى تنضوى تحت بند الملحمة برغم أننا لا نجد بطلاً لهذه الملحمة كما تعودنا . فالشخصية الرئيسية هى الشاعر نفسه الذى يتكلم بضمير المتكلم طوال الملحمة، وبالإضافة إلى ذلك فإن رحلة الشاعر التى تشكل السرد بأكمله مجرد أداة شعرية لوصف العالم الآخر الذى سنذهب إليه بعد مفارقة هذا العالم . ولعل ارتباط « الكوميديا الإلهية » بالتقاليد الملحمية يرجع إلى الأسلوب

الملحمى التقليدى الذى يتيح الفرصة للبطل لكى يهبط إلى الجحيم. لكن دانتي لم يكتف شخصياً بالقيام بهذه الرحلة بل ذهب إلى المطهر والجنة أيضاً : ومن ثم نستطيع القول بأن الأجزاء الثلاثة التى تتكون منها « الكوميديا الإلهية » . الجحيم والمطهر والجنة هى بمثابة ثلاث ملاحم مستقلة ومنفصلة عن بعضها بعضا، وأيضا فإن النقاد يطلقون عليها اصطلاح « ملحمة» لأسلوبها الرصين، وموضوعاتها الجليلة، وثقلها الشعرى الذى يجعلها تقف على قدم المساواة مع أشعار هوميروس وفيرجيل.

وهناك أشعار تعليمية طويلة تسمى أيضاً بالملاحم مثل أشعار الشاعر الإغريقى هيزيودس الذى كتب ملحمة « الأعمال والأيام » ، وأيضاً نجد أعمالاً نثرية تتخذ صفة الملحمة لأنها تعالج نفس المضامين البطولية التى نجدها فى الشعر الملحمى : أى أن الملحمة أصبحت روحا تسرى فى نبض الأعمال سواء كانت شعراً أو نثراً ، وليست مجرد قالب جامد يصب فيه المضمون صبا، ونفس الروح والجلال والفخامة نجدها تسرى فى « رسالة الغفران » لأبى العلاء المعرى .

ويتمثل الشكل الفنى للملحمة فى أبيات متلاحقة لا تنفصل عن بعضها بعضا بسبب التقسيم إلى فقرات ما عدا الملاحم اليوغسلافية المبكرة التى قسمت إلى فقرات متتابعة. وغالباً ما تكون الأبيات زاخرة بالحكم والأمثال، والأساليب الطنانة التى تميل إلى الإطناب المسهب كما نجد فى الأساطير الجرمانية، وأيضاً نجد كثيراً من الأحاديث والخطب والحوار بين مختلف الشخصيات. أما الحبكة فهى ساذجة فى حد ذاتها وليست ذات مفعول فى بناء الملحمة . والحدث الرئيسى لا يمتد على مساحة زمنية كبيرة، وأحداث السنوات الأخرى غالباً ما تروى على لسان الشخصيات لكنها لا تقع أمامنا بالفعل، كما نجد فى حديث أوديسيوس المطول فى بلاط الملك القاشانى، وأحيانا يركز الشاعر الأحداث فى مناظر مختصرة تقع بينها فواصل ونقلات سريعة لا تتعدى الأبيات القليلة .

فالإلياذة تقع فى ٤٩ يوما، منها ٢١ يوما فى الكتاب الأول فى حين أن الأحداث التى تقع أمامنا بالفعل تقل عن هذا العدد بكثير . والجزء الأول من البيوولف يقع فى خمسة أيام، فى حين أن الجزء الثانى لا يستغرق أكثر من يوم واحد، وبرغم أن التشبيهات والاستعارات التى تستخدم فى رسم الصور الشعرية

فى الإلياذة مستمدة من اللغة المعاصرة لتلك الحقبة : أي اللغة التى يتداولها رجل الشارع، إلا أن المضامين مستمدة من مغامرات الأمراء والأهوال التى يقابلونها مع رفاقهم فى ميدان الحرب ، أو الحياة الاجتماعية لهم فى القصور حيث تقام المآدب الفاخرة والحفلات الصاخبة، وحيث تحاك المؤامرات والدسائس فى الظلام.

لكن الحرب هى الخط الرئيسى فى هيكل الملحمة لأنها نقطة تحول حاسمة وفاصلة فى تاريخ شعب من الشعوب ، وغالباً ما يغرم شعراء الملاحم بمعالجة هذه الفترات التاريخية المؤثرة لأنها تحمل فى داخلها مضموناً بطولياً يرتفع فوق مستوى تفاهات الحياة العادية الرتيبة التى لا تثير فى الناس الإحساسات العميقة التى تهزهم هزا لم يتعودوه من قبل .

ونظراً لقدم الفن الملحمى فقد ضاعت كثير من الملاحم ، ويبدو أن ما وصلنا منها قليل وإن كان ثمينا جدا لأن الأمور فى هذا المجال تقاس بالكيف قبل الكم. ولعل من أقدم الملاحم التى عرفها العالم الملحمة البابلية الشهيرة جلجامش التى يعود تاريخها إلى ثلاثة أو أربعة آلاف عام قبل الميلاد، والملحمتان الهنديتان المهابهارتا والرامايانا اللتان ما زالتا مجهولتى التاريخ .

لكن لواء الريادة عقد لهوميروس الذى احتار المؤرخون فى أمره وهل هو هوميروس واحد أو جملة يحملون الاسم ؟! المهم أنه فرض ظله على الفن الملحمى منذ عام ٧٠٠ قبل الميلاد وحتى القرن السابع عشر بعد الميلاد حين جاء الشاعر الإنجليزى درايدن ووصف الملحمة « بأنها قصيدة البطولة التى كانت أعظم إنتاج للروح الإنسانية » واعتبر فن الملحمة فى القرن السابع عشر أنبل ضروب الشعر وأغراضه، وقام النقاد والدارسون بوضع القواعد والتقنينات للملحمة الشعرية، بل سيطر الشعر الملحمى على المسرح فى أواخر القرن السابع عشر من خلال مسرحيات درايدن.

ولم يكن غريباً أن يؤدى هذا الإفراط والجنون بالشعر الملحمى إلى الردة والنكسة بحيث لم يصرف القرن الثامن عشر نظره عنه فحسب، بل سخر منه كما فعل ألكسندر بوب فى إنجلترا وفولتير فى فرنسا. لذلك نستطيع القول بأن القرن الثامن عشر كان بمثابة نهاية للملحمة التقليدية كما عرفت منذ عهد هوميروس.

وفى القرن العشرين قامت حركة مسرحية حاولت تحطيم الأشكال المسرحية التقليدية، وذلك بفرض المضمون وإعلاء كلمته على الشكل. وقد استمدت منهجها من روح ملحمة الشاعر الإغريقى التعليمى هيزيودس التى عرفت باسم « الأعمال والأيام » . لذلك كان الهدف الأساسى من المسرح الملحمى هو التعليم المباشر الموجه إلى الجمهور دون مراعاة لأية ضرورة فنية أو حتمية دراميـة . أدى هذا إلى إمكانية إدخال أى عنصر سواء كان الرقص أو الغناء أو الموسيقى، بل إنه يمكن إدخال المخرج ومهندسى الديكور وحتى المتفرج كعنصر فعال فى إيصال التعليم إلى الجمهور.

وقد أخذ المسرح الملحمى صورته المعروفة لدينا الآن بعد الحرب العالمية الأولى، وأحال خشبة المسرح إلى منصة لإلقاء الخطب السياسية. تزعم هذا الاتجاه الشاعر والكاتب المسرحى برتولت بريشت وحاول إيجاد نظرية له، كما قام بالتجريب المخرج المسرحى اروين بيسكاتور فى مسرحية « الأعلام » عام ١٩٢٤، و « هكذا نعيش » عام ١٩٢٧، و « الجندى الطيب شيويك » و « راسبوتين » عام ١٩٢٨، و « الحرب والسلام » عام ١٩٤٢. ولعل أشهر نموذج للمسرح الملحمى هو مسرحية بريشت « أوبرا الثلاث بنسات » التى عرضت فى عام ١٩٢٩.

ويعتمد المسرح الملحمى على الوثائق والتقارير الصحفية والمستندات الحكومية ويضعها فى إطار معين بحيث يستخلص منها الجمهور درسا سياسيا أو عبرة اجتماعية. وهو بذلك لا يخرج عن حدود الدعاية الصريحة لأهداف معينة. لذلك كان كثيراً ما يخرج عن نطاق الفن الخالد الجميل . فنحن نتذكر ونستمتع بملاحم هوميروس وفيرجيل لأنها تحتوى على الكثير من الفن فى حين لا يقرأ أحد ملاحم هيزيودس التعليمية التى لا تخرج عن نطاق الوعظ الصريح والإرشاد المباشر، وهو عادةما يرفضه الإنسان لأنه يفترض وجود وصاية فكرية من الشاعر على القارئ الذى يرفض أن يقف موقف التلميذ الجاهل من معلمه العبقرى حتى لو كان جاهلاً بالفعل . أما الفن الجميل فقادر على إدخال القارئ فى عالم باهر يفقد فيه كل مقومات المقاومة والرفض بحيث يتقبل كل ما يقوله الشاعر عن طريق الإقناع الفنى الذى لا يتأتى إلا من خلال البناء الدرامى لأى عمل فنى.

(٢٧)
الميلودرامـا

يستخدم النقاد المعاصرون اصطلاح الميلودراما فى كثير من تحليلاتهم المسرحية والدرامية دون أن يكون لدى القراء تعريف محدد لهذا الاصطلاح الشائع. ولكى نحدد مفهومه يجب علينا أن نعود إلى أصوله الأولى، ومراحل التطور التى مر بها، وعلاقته بالمفاهيم الفنية الأخرى.

اشتقت لفظة « ميلودراما » من كلمة إغريقية تعنى « الأغنية »، وذلك لأن الميلودراما فى بداية ظهورها كصنف أو نوع أدبى كانت تدل على المسرحية التى تتناول أموراً جادة وخطيرة ، وتتخللها سلسلة من الأغانى التى تثير الشجن وتحرك مشاعر الجماهير تجاه القضية المأسوية المعروضة. وكثيراً ما تشابهت مع الأوبرا أو الأوبريت من حيث اعتمادها على الأغانى والألحان . كما أن الميلودراما تعتبر نوعاً متطرفا من التراجيديا أو المأساة، ولكنها تختلف معها فى نوعية النهاية التى يمكن أن تصل إليها ، فالمأساة تعالج أحداثا مفجعة تثير الخوف والشفقة ولابد أن تكون نهايتها حزينة، أما الميلودراما - وإن كانت أحداثها أكثر إثارة للفجيعة والرعب - فإن نهايتها يمكن أن تكون حزينة أو سعيدة.

وفى أواخر القرن الثامن عشر أطلق اصطلاح الميلودراما فى ألمانيا على الفقرة التى يلقيها الممثل فى الأوبرا بمصاحبة الموسيقى، وفى فرنسا على الفقرة التى يؤديها الممثل أداء صامتا فى حين تعبر الموسيقى عن العواطف والانفعالات التى يجسدها بحركاته الصامتة. من هذين المفهومين - الألمانى والفرنسى- نبع المعنى الحديث للدراما التى تبالغ فى تجسيد الانفعالات، وتستخدم كل الإمكانات الموسيقية والمؤثرات الضوئية ، والحيل المسرحية فى إغراق المتفرجين فى دوامة مفتعلة من الشجن. وفى باريس فى عهد الإمبراطورية كان الكاتب المسرحى

الفرنسي جيلبير بيكسيركور من أشهر كتاب الميلودراما، وقد قدمت مسرحيته «قصة الغموض والإثارة» فى لندن عام ١٨٠٢ ولاقت نجاحاً ساحقاً.

وبدأ كثير من كتاب المسرح على هذا النهج الشائع الشعبى، وخاصة فيما يتصل باستخدام الموسيقى كجزء هام وحيوى فى بناء المسرحية لكن الجزء الموسيقى بدأ فى التلاشى تدريجيا، مع استمرار المسارح الشعبية التجارية فى استغلال الميلودراما وتقديمها كعمل درامى يثير المشاعر من خلال مواقف مفجعة ومرعبة فى بعض الأحيان ، وحلت الكلمة المنطوقة والحركة المعبرة محل الصوت الغنائى والجملة الموسيقية. وفى العصر الفيكتورى الذى غطى النصف الثانى من القرن التاسع عشر قدمت الميلودراما على مستويين . المستوى الأول يثير الإحساسات الفجة العنيفة ويتعامل أساساً مع الجمهور الذى لم ينل حظاً كبيراً من الثقافة والوعى الفنى، والمستوى الثانى يحاول معالجة قضايا جادة، والوصول إلى عقل الجمهور ومنطقه قبل إثارة عواطفه. وأحياناً يقدم القضايا الاجتماعية المعاصرة التى تهم الطبقات المتوسطة بصفة خاصة. وعلى الرغم من النجاح الساحق الذى حققه هنرى إيرفنج (١٨٣٩-١٩٠٥) عميد المسرح البريطانى فى القرن التاسع عشر عندما قام بتمثيل أدوار ميلودرامية شهيرة مثل دوره فى مسرحية « الأجراس» التى نقلها عن الفرنسية، فإن هذا الممثل العظيم لم ينجح فى جعل الميلودراما نوعا إنسانيا راقياً فى الفن الدرامى، بل اعتبرها المثقفون – فى أواخر القرن التاسع عشر– نوعا من المسرح التجارى الرخيص.

وفى القرن العشرين استطاعت الميلودراما أن تتسلل إلى فنون أخرى مثل الإذاعة والسينما . ذلك أن الجمهور العريض الباحث عن الإثارة كوسيلة للهرب من الملل والسأم فى حياته اليومية الرتيبة، وجد وسيلة للتعبير السيكولوجى فى الحيل التى يبتكرها مخرجو السينما والراديو والتليفزيون، ولاشك أن روايات الغموض والإثارة مثل روايات آرثر كونان دويل وأجاثا كريستى البوليسية، وأفلام الرعب والعنف مثل أفلام بوريس كارلوف وألفريد هيتشكوك، كل هذه الأعمال خرجت من معطف الميلودراما التقليدية وضاعفتها المؤثرات التكنولوجية الحديثة فى السينما والتليفزيون. وأصبح المؤلفون والمخرجون يتفننون فى إبراز مواقف العنف الدموى ، وتطويل مشاهد الإثارة التى تقطع الأنفاس. وأبرز دليل

على هذا هو الأفلام التى اتخذت من شخصيات السفاحين ومصاصى الدماء أبطالا لها، مثل شخصيتى فرانكنشتاين ودراكولا، لدرجة أنها - فى أحايين كثيرة - كانت تهدف إلى الرعب من أجل الرعب فلا يشاهد المتفرج سوى الدماء والقتل والظلام وصرخات الفزع والأشباح السائرة وسط المقابر.

وعلى الرغم من المظاهر المختلفة والمتنوعة التى اتخذتها الميلودراما بطول تاريخها ، فإنها لم تهتم برسم الشخصيات وإبراز الجانب الإنسانى لها. ولم تستطع تجسيد روح المأساة الحقيقية . ذلك أن اهتمامها الحقيقى كان منصبا على عناصر أخرى مثل الغناء العاطفى، والاستعراض المبهر، والأحداث العارضة، والمفاجآت غير المتوقعة .. إلخ . لذلك اعتاد النقاد تصنيف الميلودراما على أنها نوع درامى لا يصل إلى الرقى الفنى الموجود فى المأساة أو التراجيديا الرفيعة . فالأحزان والفواجع فى المأساة تنبع من تحدى الإنسان لقدره، فى حين أن طبيعته البشرية الناقصة تجعله مصابا بنقطة ضعف تنخر فى داخله كالسوس، وتتعاون مع القدر فى القضاء الأخير عليه. ومع ذلك يواصل تحديه مما يثير فى نفوسنا أحاسيس العطف عليه والخوف من مصيره المحتوم .

أما الميلودراما فيعتمد مؤلفها على وسائل مفتعلة لإثارة الألم والرعب فى نفوس قرائه ومشاهديه. ولذلك فإن تأثيرها تأثير مؤقت قد ينتهى بالانتهاء من القراءة أو المشاهدة ، فقد تبدو الأحداث الدامية السطحية المصطنعة مثيرة ومؤثرة فى اللحظة الراهنة، لكن الجمهور سرعان ما يستعيد توازنه الانفعالى لأنها لم تتغلغل إلى الوعى الإنسانى الشامل لديه. وخاصة أن الأحداث والشخصيات الميلودرامية تفتقر إلى الصلة العضوية بالحياة الواقعية، ومن النادر أن نجد لها شبيها فى المفاهيم الإنسانية للخير والشر. وقد تتطرف الميلودراما أحيانا فى إثارة الألم والرعب لدرجة أنها تحدث أثرا عكسياً وخاصة فى نفوس الجمهور الناضج الواعى الذى قد يطلق الضحكات العالية بدلاً من أن يذرف الدمع ساخناً.

وإذا كانت الميلودراما قد تبلورت ملامحها فى كل من ألمانيا وفرنسا فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر، فإن الأدب الإنجليزى يحمل فى أحشائه بذورا ميلودرامية مبكرة ترجع إلى شكسبير ومارلو، إذ تعتبر مسرحية الأول « تيتوس أندرونيكوس » ، ومسرحية الثانى « يهودى مالطة » من النماذج الميلودرامية التى

تركت بصماتها واضحة على تاريخ الأدب الإنجليزى . بل إن معظم كُتّاب المآسى الرفيعة حاولوا بقدر الإمكان كبت شطحات الميلودراما داخلهم فى أثناء تأليفهم للمآسى. وقد اصطلح النقاد على أن الفروق الكامنة بين الميلودراما والتراجيديا تشبه إلى حد كبير نفس الفروق التى بين الفارص (المسرحية الهزلية) والكوميديا الراقية. فإذا كانت الميلودراما تبالغ فى إثارة الألم والرعب، فإن الفارص تبالغ فى افتعال المواقف المضحكة التى لا تهدف إلا إلى الإضحاك والسخرية، أما التراجيديا والكوميديا فكلتاهما تسعى إلى بلورة النفس البشرية بكل آمالها وآلامها ومتناقضاتها وصراعاتها . لذلك فأحاسيس الخوف والعطف وسيلة التراجيديا لتحليل النفس البشرية، وليست هدفا فى حد ذاتها ، كذلك فإن الإضحاك والسخرية وسيلة الكوميديا لنفس الهدف الإنسانى الشامل.

ولاشك أن كل الأعمال الأدبية التى تدور حول جرائم القتل، تحمل فى طياتها معظم خصائص الميلودراما. ذلك أنه من الصعب على الأديب أن يتعامل مع القتلة والمجرمين بروح باردة محايدة. وإذا كانت هناك بعض الأعمال الكوميدية التى تتخذ من جرائم القتل مضموناً لها، فإنها بطبيعتها تميل إلى الافتعال الكاريكاتيرى ومن ثم فإنها تميل إلى المبالغة المعروفة عن الفارص. ولاشك أن الحواجز التى تفصل بين التراجيديا والميلودراما، والكوميديا والفارص حواجز رقيقة وشفافة للغاية بحيث قد تختلط الأمور على الأديب فى حمية عمله الخلاق. ومن هنا كانت خبرة الكاتب ودرايته العميقة بأسرار حرفته من الضمانات التى تساعده على التفرقة الفورية بين الأنواع الأدبية المختلفة بحيث يمنح عمله شخصيته المتميزة.

ومن الواضح أن الأدب الرومانسى المسرف فى العاطفة قد شجع الاتجاه الميلودرامى بين كُتّابه لدرجة أن الشاعر الرومانسى الإنجليزى كولردج فضل الشاعر الرومانسى الألمانى شيللر على مواطنه الشاعر الكبير جون ملتون بسبب الأحاسيس الغامضة الميلودرامية التى تثيرها قصائد شيللر فى نفوس القراء. فقد أغرم شعراء الرومانسية بالأجواء الغريبة الغامضة المخيفة بما تحمله من أصوات مجهولة، وأشباح هائمة وأرواح حائمة... إلخ. كما أنه من السهل تتبع المبالغة

الميلودرامية فى روايات دوماس، وسكوت ، وليتون ، وديكنز، وهوجو. ووجود العناصر الميلودرامية فى روايات أديب مثل ديكنز دليل على أن الواقعية يمكن أن تستخدم الميلودراما فى التعبير عن فظائع الواقع الاجتماعى الراهن، وشخصية المرابى اليهودى فاجن فى رواية « أوليفرتويست » أكبر دليل على هذا الاتجاه . كذلك فإن رواية « كوخ العم توم » للروائية الأمريكية هارريت بيتشرستو، كانت زاخرة بالعنف الميلودرامى الذى يصور مأساة السود نتيجة لاستعباد البيض لهم ، لدرجة أن الرئيس الأمريكى إبراهام لينكولن اعترف بأن فظاعة هذه الرواية كانت سبباً فى إشعال نار الحرب الأهلية الأمريكية.

ونظراً لهذه الاهتمامات المباشرة للميلودراما - سواء على المستوى الرومانسى المثالى أو على المستوى الواقعى الطبيعى- فإن الميلودراما لم تعبأ كثيراً بالجوانب الجمالية التى تحتاج إلى تأمل هادئ وتذوق متأن بل ركزت على الإثارة الإنفعالية الساخنة التى تلهب المشاعر فى التو واللحظة. فالكاتب الميلودرامى لا يريد من الجمهور النظرة الموضوعية التحليلية، بل يريده أن يتوحد فورا مع الأحداث والشخصيات التى تتتابع أمام ناظريه، وخاصة شخصية البطل الذى غالباً ما يقهر الشخصية الشريرة وينتصر عليها رافعاً لواء الحق. ولذلك لا يوجد مكان للحوار المنطقى الفلسفى العميق الذى تراجع لكى تسود المناظر والأحداث الصاخبة العنيفة على المنصة، الأمر الذى جعل توجيهات الإخراج فى المسرحيات الميلودرامية تسبق الحوار فى الأهمية، فهى قد تستغرق عدة صفحات فى الفصل الواحد، وإذا فشل المخرج فى تنفيذ هذه التوجيهات فإن الأثر الذى يريده المؤلف لن يصل إلى الجمهور.

ونحن فى العالم العربى تأثرنا إلى حد كبير بالاتجاهات الميلودرامية فى التأليف والتمثيل والإخراج المسرحى. ولا غرو فى ذلك فقد تلقى رواد مسرحنا المعاصر من أمثال جورج أبيض ويوسف وهبى وزكى طليمات ثقافتهم المسرحية فى أوروبا ، وعندما عادوا إلى مصر كان من الطبيعى أن ينقلوا ما تعلموه، وخاصة أن الميلودراما تساير متطلبات المسرح التجارى أو المسرح الأهلى من حيث اجتذاب الجمهور وإثارة مشاعره وإلهابها. هذا بالإضافة إلى أننا فى العالم العربى نميل إلى أخذ الأمور على المستوى العاطفى الانفعالى، ومن ثم فإن الميلودراما خير

ما يشبع هذه الإثارة الانفعالية . وخاصة أن الظروف التى كان يمر بها العالم العربى، وبالذات فى النصف الأول من القرن الحالى، كانت زاخرة بالكفاح والثورات ضد سيطرة الاستعمار وجنود الاحتلال ، ولم يكن من الطبيعى أن نتوقع وجود مسرح تراجيدى فلسفى عميق فى زمن يعيش فيه الناس المأساة فى حياتهم الواقعية.

لكن التقاليد الميلودرامية التى ترسخت فى المسرح العربى لم تتخل عن مكانتها الأثيرة بمرور الأيام والأجيال، وخاصة أن الجمهور تربى عليها وآمن بأنها قمة الأداء المسرحى الرائع المثير. فعندما يتشنج الممثل ويرفع عقيرته بالصراخ ، أو تبكى الممثلة ويعلو نشيجها طالبة الرحمة من الظالم الذى يستعبدها ويذلها، تضج أكف الجمهور بالتصفيق الحاد لدرجة أن بعض الممثلين يعيد أداء الموقف بناء على طلب الجمهور. أما المسرحية الفلسفية العميقة فلا يمكن أن تحدث نفس الأثر المباشر الحاسم السريع لأنها تتعامل مع عقل الجمهور وفكره قبل أن تثير مشاعره ووجدانه. ومن الطبيعى أن يمثل هذا الأداء الميلودرامى إغراء لأى ممثل، فالممثل لا يستطيع أن يعيش بدون تصفيق هذا الجمهور ، وبصرف النظر عن نوعية هذا الجمهور.

ولعل نجاح الميلودراما وانتشارها على مستوى العالم كله يرجع إل الطبيعة البشرية ذاتها، فهى تحمل فى طياتها جانباً ميلودراميا لا يمكن إنكاره أو تجاهله، وإذا كان هذا الجانب يختلف فى نوعيته وكميته من شخص إلى آخر، فإنه قد أثبت وجوده بطريقة أو بأخرى نتيجة لضغوط الحياة الروتينية اليومية المملة التى تدفع الإنسان إلى البحث عن الإثارة الانفعالية التى تحرك هذه البركة الآسنة. ولعل الفرق بين الإنسان المثقف المنطقى المتعقل والإنسان المندفع المتهور الطائش، أن الأول يعرف كيف يتحكم فى شطحاته الميلودرامية ويستغلها الاستغلال الملائم فى الوقت والمكان المناسبين، أما الثانى فإنه يترك قياده لانطلاقاته الميلودرامية وبذلك يصبح تحت رحمة انفعالاته التى لا يمكن أن يتنبأ باتجاهاتها ومساراتها. من هنا كانت ضرورة الفن الميلودرامى الذى يقوم بالإشباع السيكولوجى والتنفيس الانفعالى عن مكبوتات الجمهور العادى مما يعيد إليه التوازن النفسى المطلوب فى حياته اليومية.

قائمة المراجع
المراجع العربية

١	إبراهيم حمادة	: طبيعة الدراما	١٩٧٧
٢	إيهاب الأزهرى	: الإذاعة وبناء الإنسان	١٩٧٧
٣	جلال العشرى	: مسرح أو لا مسرح	١٩٨٠
٤	حسنى محمود حسين	: أدب الرحلة عند العرب	١٩٧٦
٥	حسين القبانى	: نظرات فى القصة القصيرة	١٩٧٩
٦	رجاء ياقوت	: الأدب الفرنسى فى عصر النهضة	١٩٧٨
٧	رشاد رشدى	: فن القصة القصيرة	١٩٧٠
٨	شوقى ضيف	: الرحلات عند العرب	١٩٥٦
٩	عبد العزيز شرف	: اللغة الإعلامية	١٩٨٠
١٠	عيسى الناعورى	: دراسات فى الآداب الأجنبية	١٩٧٧
١١	فوزية فهيم	: الفن الإذاعى	١٩٧٨
١٢	محمد حسن عبد العزيز	: لغة الصحافة المعاصرة	١٩٧٨
١٣	محمد غلاب	: الحركة الروائية فى أوروبا	١٩٦٠
١٤	محمود شوكت ونجيب امين	: فن الترجمة	١٩٦٠
١٥	نبيل راغب	: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية	١٩٧٧
١٦	نبيل راغب	: معالم الأدب العالمى المعاصر	١٩٧٨

١٧	نبيل راغب	: أدباء القرن العشرين – جزءان	١٩٧٩
١٨	نبيل راغب	: التفسير العلمى للأدب	١٩٨٠
١٩	نبيل راغب	: دليل الناقد الفنى	١٩٨١
٢٠	نجيب العقيقى	: من الأدب المقارن – ٣ أجزاء	١٩٧٦

المراجـــع الأجنبية
BIBLIOGRAPHY

1) Abercrombie, L. **The Epic,** 1914.

2) Blach, Marston, **Modern Short Biography and Autobiography,** 1940

3) Barfield, O. **Poetic Diction,** 1928.

4) Beach, J.W. **The 20th Century Novel,** 1932.

5) Boas, G. **Philosophy and Poetry,** 1932.

6) Boisen, A.T. **The Exploration of the Inner World,** 1936

7) Bond, R.P. **English Burlesque Poetry,** 1932.

8) Bost, P. **Le Cirque et le music-hall,** 1931.

9) Burr, Anna Robeson. **The Autobiography,** 1909.

10) Caffin, C.S. **Vaudeville,** 1914.

11) Canby, H.S. **The Short Story in England,** 1909.

12) Chandler, W. **Aspects of Modern Drama,** 1914.

13) Clark, H. **European Theories of the Drama,** 1938.

14) Clark, J. **A History of Epic Poetry,** 1900.

15) Cornford, F. **The Origin of Attic Comedy,** 1914.

16) Cox, E.G. **A Reference Guide to the Literature of Travel** 2 vol., 1959.

17) Dixon, W.M. **English Epic and Heroic Poetry,** 1912.

18) Duchartre, P. **The Italian Comedy,** 1929.

19) Forster, E.M. **Aspects of the Novel,** 1927.

20) Gassner, J. **Masters of the Drama,** 1940.

21) Gayley, C.M. **Representative English Comedies,** 1903.

22) Gilbert, D. **American Vaudville,** 1940.

23) Goodell, T.D. **Athenian Tragedy,** 1920.
24) Hamilton, C. **The Art of Fiction,** 1939.
25) Haycraft, Howard. **Murder for Pleasure,** 1941.
26) James, Henry. **The Art of the Novel,** 1934.
27) Jerrold, W. and R.M. Leonard. **A Century of Parody and Imitation,** 1913.
28) Johnson, Edgar. **The Drama of Biography,** 1937.
29) Ker, W.P. **Epic and Romance,** 1908.
30) Killen, A. M. **Le Roman terrifiant et le roman noir.** 1923.
31) Kitchin, G. **A Survey of Burlesque and Parody in English,** 1913.
32) Lawson,J.H. **Theory and Technique of Play writing,** 1936.
33) Lubbock, P. **The Craft of Fiction,** 1921.
34) Lucas, F.L. **Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics,** 1927.
35) Matthews, B. **The Philosophy of the Short Story,** 1901.
36) Maurois, André. **Aspects of Biography,** 1929.
37) Meredith, G. **On the Idea of Comedy,** 1948.
38) Muir, Edwin. **The Structure of the Novel,** 1928.
39) Murray, G. **The Rise of Greek Epic,** 1924.
40) Newton, H. Chance. **Crime and the Drama,** 1927.
41) Nicoll, A. **Mask, Mimes and Miracles,** 1931.
42) ______________ . **The Theory of Drama,** 1931.
43) Nicolson, Harold. **The Development of English Biography,** 1928.
44) O' Brien, E.J. **The Advance of the American Short Story,** 1923.
45) Perry, H.T.E. **Masters of Dramatic Comedy,** 1939.
46) Petraccone, E. **La commedia dell'arte,** 1927.
47) Possett, H.M. **Comparative Literature,** 1986.
48) Santayana, George. **Poetry and Religion,** 1900.
49) Shepperson A.B. **The Novel in Motely,** 1936.

50) Shipley, Joseph T. (ed.) **Dictionary of World Literature,** 1951.

51) Smith, W. The Commedia dell'Arte, 1912.

52) Stauffer, D.A. The Art of Biography, 1941.

53) Stuart, D.C. The Development of Dramatic Art, 1928.

54) Summers, M. The Gothic Quest, 1938.

55) Taylor, H.O. The Classical Heritage of the Middle Ages, 1901.

56) Taylor, J.R. Dictionary of the Theatre, 1970.

57) Thorndike, A.H. Tragedy, 1908.

58) Tillyard, E.M.W. The English Epic Tradition, 1926.

59) Van Bellen, E.C. Les Origines du Mélodrame, 1927.

60) Van Tieghem, R.P. La Littérature Comparative, 1921.

محتويات الدليل

كتب أخرى للمؤلف

كتب مؤلفة

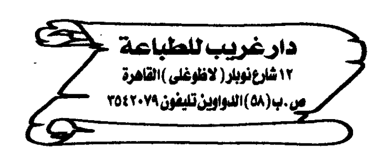
١	قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ	١٩٦٧ و ١٩٧٦
٢	فن الرواية عند يوسف السباعى	١٩٧٢
٣	مدارس الأدب العالمى	١٩٧٥
٤	أنور السادات – رائداً للتأصيل الفكرى	١٩٧٥
٥	المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية	١٩٧٧
٦	معالم الأدب العالمى المعاصر	١٩٧٨
٧	أدباء القرن العشرين– جزءان	١٩٧٩
٨	موسوعة أدباء أمريكا – جزءان	١٩٧٩
٩	مستقبل الديمقراطية فى مصر	١٩٨٠
١٠	التفسير العلمى للأدب	١٩٨٠
١١	الاشتراكية والحب عند برنارد شو	١٩٨٠
١٢	فن المسرح عند يوسف إدريس	١٩٨٠
١٣	دليل الناقد الفنى	تحت الطبع
١٤	موسوعة الفكر القومى العربى – جزءان	تحت الطبع
١٥	النقدالفنى	تحت الطبع
١٦	مستقبل العروبة فى مصر	تحت الطبع

كتب مترجمة

١٧ الليلة الأخيرة فى القرن العشرين (مجموعة قصص) ١٩٦٩

١٨ ثورة الصيادين (رواية) ١٩٧٠

١٩ معالم الثقافة الأمريكية (دراسة موسوعية) ١٩٨٠


دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين تليفون ٣٥٤٢٠٧٩